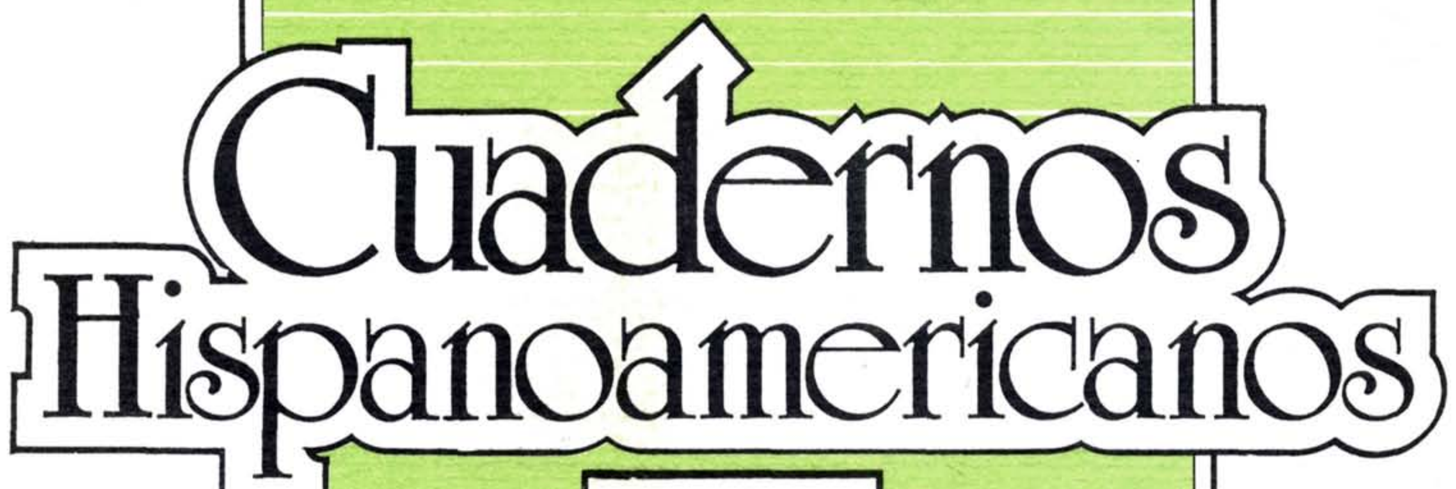




Eduardo Rosenzvaig
El Chaco: Una física de los espacios monstruosos

Rafael Gutiérrez Girardot
Los *Ditirambos de Dyonisos* de Nietzsche

José Miguel Oviedo
La poesía peruana actual

Ana María Díez y **Jesús Díaz Armas**
La *Epístola satírica y censoria* de Quevedo

Textos sobre Borges, Onetti, Machado, Miguel Hernández, Julián Ríos, Luis Landero, Benedetti y Juan Gelman



HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

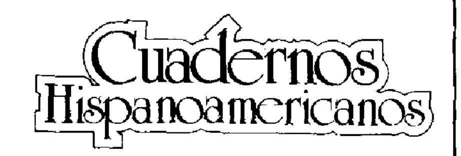
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99 - 583 84 00 - 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.L. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-94-003-9



532

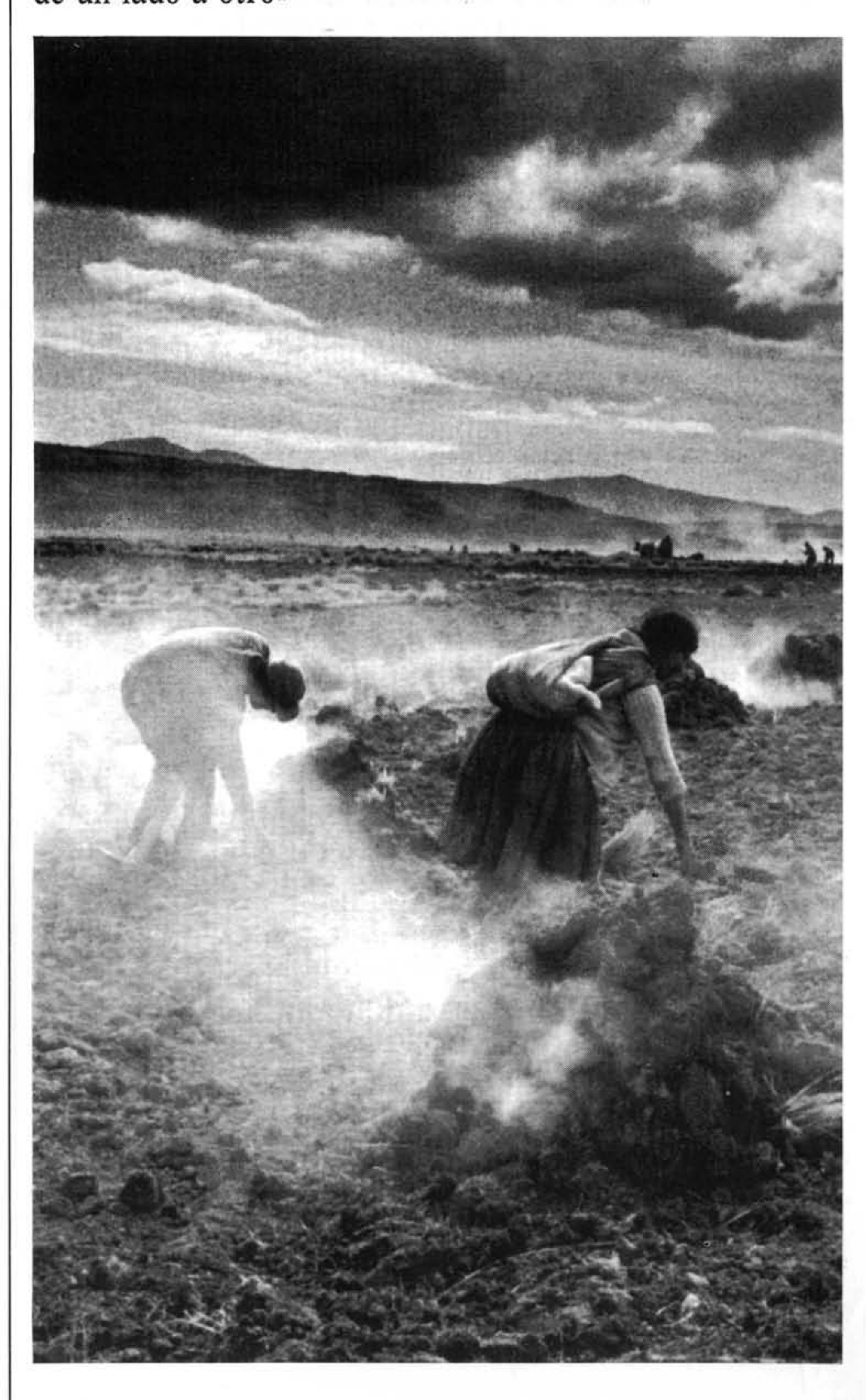
532 Cuadernos Hispanoamericanos

Cuadernos Hispanoamericanos

532

INVENCIONES Y ENSAYOS

«Un espacio gigantesco en el que anidaban la variedad de paisajes y las etnias recorriéndolo de un lado a otro»





El Chaco, una física de los espacios monstruosos

I. La física

La sola demarcación del *Chaco* supuso su encierro en un modelo de mundo productivista-consumista, alentado por la conformación de una estructura estatal con función de soporte. Para el jesuita Pedro Lozano, sintetizador evangélico de aquel modelo, este mundo clausurado iba por su ancho desde los confines del arzobispado de Chuquisaca hasta los de la diócesis del Paraguay, y por su longitud desde los finales de la provincia de Santa Cruz de la Sierra hasta los del obispado del Río de la Plata[1].

Las coordenadas eran religiosas; las geográficas comportaban grandes ríos. Un espacio gigantesco en el que anidaban la variedad de paisajes y las etnias recorriéndolo de un lado a otro. Se podrían allí encontrar vientos tan impetuosos que los jinetes volaban desde sus sillas, y quedaban sin respiración, de suerte que era menester detenerse para tomar aliento[2]. Los textos escritos no hacían más que legitimar las narraciones orales de los protagonistas europeos. El testimonio pasaba a juridicidad. El escribano o el cronista elevaban la fetichización de la escritura a un estado de ánimo, y más arriba a la autorrepresentación de la potencia victoriosa de un tipo de hombre y de cultura. Podía contarse como ejemplo que el licenciado Luis de la Vega, cura de la provincia de Chichas, había intentado penetrar en el Chaco por el norte en el año de 1628, buscando «humos» que se divisaban como a doce leguas río Bermejo arriba en la cordillera. Pero le fue imposible «por la elevación y aspereza de las sierras». El Chaco se transformaba en el XVII en el embudo de todos los misterios, las trampas, las maldiciones, la inseguridad sobre el significado de una victoria, y la astucia de la naturaleza a disposición de los «salvajes».

[1] *Pedro Lozano, S.J. (1733).* Descripción Corográfica del Gran Chaco Gualamba. *Tucumán, Instituto de Antropología, UNT, 1941.*

[2] Idem, *pág. 19.*

Procuradores y funcionarios coloniales anotaban rigurosamente los movimientos y la caracterología del *monstruo*. Ese espacio era tan sorprendente, que todavía en el XVIII la idea que de él se tenía era «a bulto»[3].

La conquista se hacía con un esquema mental reproductor de las ciencias físicas. Como una rama particular de ellas. Un estudio de las propiedades de los cuerpos indianos y de las leyes que tienden a modificar su estado y su evolución sin alterar su naturaleza. Una disecación razonada del nuevo cruce del globo. Las propiedades generales de la materia que incluían a los seres parlantes, reveladas por medio de los sentidos, podían sufrir modificaciones a las que se llamaba fenómenos. La modernidad abandonaba la antigua «filosofía natural», vasta ciencia que recordaba a la física con una acepción mucho más amplia: el estudio completo de las propiedades de los cuerpos y de sus relaciones. De ella se desprendían las *matemáticas* que en Indias cuantificaban la producción; las *ciencias naturales* que diseccionaban el paisaje, y las *ciencias físicas*. El esquema puro de la física daba un control frente a la incertidumbre. Los fenómenos de la materia indiana no modificarían más que de manera pasajera el aspecto y las propiedades de los cuerpos. Una propiedad observada no sólo se tenía por permanente, sino que además y no pocas veces, se la pasaba a libros de escribanía para coadyuvar a la estabilidad y actuar idealmente en la dirección del equilibrio. Había que forzar jurídicamente la inmovilidad y la quietud. De allí tal vez que la *química* no interesara, y formara parte de una escueta y pobrísima gramática material. Los fenómenos químicos que en este caso producen modificaciones permanentes y varían con la naturaleza de los cuerpos, desapareciendo en esas transformaciones para dar lugar a una materia diferente dotada de propiedades nuevas, podían agitar los ánimos, fluctuar sobre los rudimentos de sociedad blanca, desequilibrar las psiquis, generar irresoluciones, titubeos e imprecisiones. Y ello en la conquista de una tercera parte del mundo, podía ser una imprudencia, llevar a una catástrofe. La ciencia del *derecho* colapsó la mentalidad química. Y la física ocupó todos los espacios posibles en la mirada universal del mundo y la sociedad. Pasó a ser la columna de Hércules de una cultura sometida a las tensiones de la megaconquista.

Las Indias podían ser fragmentadas en tres estados físicos: lo sólido, lo líquido y lo gaseoso. Luego, medido y sometido al cálculo de los errores; unidades y patrones. Los textos sobre Chaco, que reproducen los de Indias, guardan en este aspecto una única matriz discursiva: territorio; habitantes originales; sus gobiernos, leyes y costumbres; la guerra; diversiones; casamientos; ídolos y hechiceros; entierros; geografía; vegetales; insectos; fauna e historia de la conquista. Los enunciados eran generales y simples. Como los principios, no eran verificables experimentalmente más que en casos

[3] Idem, *pág. 14*.



particulares, y jamás con rigurosidad puesto que toda experiencia lleva consigo errores inevitables. Las hipótesis, emitidas mediante generalización de testimonios orales verificados por simple repetición de la tradición escrita, se postulaban válidas en toda circunstancia. Eran principios breves, coordinadores de una vasto conjunto de hechos. Cuanto su generalidad más extrema, la posibilidad de su contradicción menor, y la seguridad psicocultural de los portadores casi definitiva. Durante tres siglos de elaboración de principios generales sobre el Chaco, ellos fueron tan bien establecidos, que no hubo necesidad de abandonarlos, apenas en algunos casos de restringir el dominio de su aplicación. No hubo revoluciones en el cuadro interior de la concepción del espacio a conquistar. Ello significó que tampoco hubo progresos considerables. Admitido el principio, se deducían de él aplicaciones por la regla de la lógica. Cada *Historia de...* se transformaba así en doctrina. El cuerpo de doctrina favorecía la elaboración de leyes jurídicas que vendrían a sancionar o enyesar leyes del funcionamiento social. Esa marcha esquemática y mecánica del cuadro del mundo americano, ayudaba a un establecimiento del orden en espacios de esquizofrenia múltiple. La ley jurídica se convertía en la expresión de una verdad científica. Traducía mediante una relación la ligazón que impone la propiedad a los valores sociales. La ley, de origen estrictamente experimental y a diferencia del cuerpo de principios, se aplicaba a un dominio restringido. El relato histórico del descubrimiento, conquista y posesión refrendaba la validez de las leyes, y éstas de la doctrina. El mundo quedaba cerrado.

II. El monstruo

Pero la idea de monstruo modificaba transitoriamente el cuadro de la ciencia. Esta se basaba en la *objetividad,* es decir en un universo constituido por objetos aislados en un espacio neutro, sometido a leyes universales objetivas. El dominio del objeto iniciaba la conquista del todo. En el caso *Chaco,* la vastedad, desprotección y angustia de la selva se volvían a veces tan agudas que ponían en funcionamiento la máquina de la subjetividad. Se empezaba por el todo sin reconocer los objetos, y entonces las mentes percibían sólo un *engendro.* Si el objeto es una entidad cerrada y distinta, definida independientemente de su entorno, el observador no participa en su construcción ni con las categorías de su cultura. Pero el todo Chaco empezó concebido según un sistema de la guerra de Dios contra el Demonio. Una escatología, un sistema en un desorden particular. El órgano de una cultura; su representación. Su interior no existía como una arquitectura sorprendente de subsistemas, de imbricación y juegos de vegetales, fau-



nas y etnias. Apenas se advertía un fluido, aunque incomprensible, en la circulación de las tribus. Pero estas misma concepción de *sistemas monstruo,* puso a jesuitas y observadores españoles al borde perceptivo del ecosistema. Encadenamiento, encabalgamiento, superposición y dependencia originados por los soplidos del Diablo. De allí que había que cerrar este mundo. Clausurarlo. Luego someter a sus «innumerables habitantes (...) al yugo del Evangelio y al vasallaje de la majestad católica (...) en la policía cristiana»[4]. Yugo, vasallaje y policía, las tres palabras resumían la única forma posible de controlar y sujetar al prodigio raro. A la aberración.

Sobre el padre Diego de Torres Bollo, fundador de la provincia jesuítica del Paraguay, el padre Nicolás del Techo había comentado sus impulsos a tocar las puertas de todas las sedes cristianas de Europa y universidades de Italia, llamando a que viniesen a este sitio por el «riquísimo botín de almas», y ser felices para siempre en la obtención de una ganancia segura[5].

En cuanto se abandonaba al fenómeno como un todo, y se enfocaban los *objetos/almas* como botines y ganancias, la Naturaleza se esfumaba, perdía su presencia de sistemas edificados unos sobre otros, por los otros, con los otros, contra los otros, un sistema de sistemas en rosarios, en matorrales y archipiélagos[6].

La etimología de la palabra Chaco entroncaba magistralmente en los propósitos de la operación de masticación evangélica y de fuerza de trabajo repensada para el monstruo. Para las etnias quechuas del Perú, la caza mediante la junta en varias partes de vicuñas y guanacos daba lugar a una muchedumbre de animales a lo que llamaban *Chacu*[7]. Los encomenderos de Xuxuy, en particular uno a cargo del pueblo indio de Yala, habría notado por primera vez la pérdida continua de algunos de sus trabajadores, para comerciar según lo confesaran luego los indios en el territorio del *Chacu.* Desde entonces, la escuadra espacial entre los ríos Salado, Pilcomayo y Paraná quedaba bajo la mirada obsesiva de la conquista.

Se empezó a elaborar de inmediato el sistema étnico del Chaco como un «conjunto de partes» (Leibniz, 1666). Una región poblada de infieles no conquistados o rebelados, almas «sepultadas en las tinieblas de la gentilidad». Sin embargo, los teóricos jesuitas comprendieron que en este aspecto el espacio no estaba aislado. Que era un *sistema cerrado* en el sentido de la identidad, pero compartiendo intercambios materiales y humanos con el exterior. Una *puerta franca* que comunicaba a estas etnias con las del Perú, con las cabezadas del Brasil y las riberas del Marañón, y por millares de leguas hasta Quito y el Nuevo Reino de Granada[8]. Esta conclusión hablaba de un feto en expansión y contracción continuas; de corrimientos laterales y saltos, de difusión en las fronteras y ósmosis. Incalculablemente difícil de definir y por eso tal vez uno de los últimos espacios americanos

[4] Idem, *pág. 13.*

[5] *P. Nicolás del Techo.* Historia de la Provincia del Paraguay de la Compañía de Jesús. *Versión del texto latino por Manuel Serrano y Sanz. Biblioteca Paraguaya. Madrid, 1987, Lib. 3, Cap. XXVIII.*

[6] *Edgar Morín.* El Método. La Naturaleza de la Naturaleza. *Madrid, Ediciones Cátedra, 1986, págs. 120-123.*

[7] *Pedro Lozano.* Op. cit., *pág. 17.*

[8] Idem, *pág. 18.*



en ser dominado por la expansión burguesa. La envoltura blanda, la homeóstasis del monstruo, el sistema como una entrada importación *(imput)* y salida exportación *(output)* de etnias, alimentos y búsquedas, tendía a ser percibido en los términos actuales de *black-box*. La organización activa de las entradas y salidad étnicas se descargaban sobre la endeble constitución urbana de las ciudades blancas periféricas. Los clanes irrumpían en ellas y sus adobes volvían a ser construidos. La apertura se constituía así en el carácter fundamental y vital para la existencia de estos seres del sistema cerrado. Cada ciudad con sus ejidos y ganados en los límites, era una transgresión al principio del funcionamiento del monstruo, de sus intercambios, transformaciones y estados estacionarios relativos. A su actividad múltiple, a su integridad y abastecimientos. Una ciudad blanca era una hemorragia del sistema. Las etnias lo percibían como tal. En su imaginario se diseñaba una cárcel, y el principio de inmovilidad entre cazadores recolectores funcionaba siempre como un acelerador

El pánico al encierro era tan fuerte, que los recién llegados no podían entender. Miraban al otro lado la conducta de las etnias andinas y no alcanzaban a entender dónde estaba el error. Alimentaban un odio creciente frente a la *barbarie* de la selva.

Las ciudades se autorrepresentaban como el fin del movimiento, es decir el bloqueo de la inseguridad. Leyes exactas. Principios físicos.

Para los encomenderos y funcionarios del XVII estaba claro que el espacio diabólico era también un obstáculo económico. Entre la ciudad de Asunción y la de Santa Cruz de la Sierra se debían caminar setecientas leguas para desviar al Chaco del medio. Se imaginaban negocios de venta de yerba paraguaya entre los peruanos. Incluso tal vez desalojando a la coca. Y en este negocio se calculaban las potenciales pérdidas de las empresas de la Compañía de Jesús en Paracuaria.

III. Lo líquido

En la imaginación de los primeros teóricos sobre el Chaco, la relación *orden/desorden* expresaba a los términos *ríos/engendro*. La disposición de las cosas regularmente clasificadas se lograba mediante los ríos. A la determinación seguía la noción de necesidad. Sin ríos no habría constreñimiento ineluctable de la fisonomía del monstruo. Pero éste respondía desde las nociones privativas del indeterminismo, el azar y la libertad. Es decir mediante una ontología del Diablo. Así anidaba su carácter perverso. Esta relación paradigmática del orden/desorden, infisionaba todos los discursos, todas las praxis, y por ende la inestabilidad psíquica de los sujetos de la



civilización fronteriza. Había algo repulsivo en esta interacción. El desorden estaba en las almas. Hablaba de un estado de humanidad indecible, catastrófico, nubes y asperezas, agresividad y eyaculaciones.

El río Salado, hacia la Gobernación del Tucumán, rodeaba todo el Chaco en más de doscientas leguas hasta desaguar en el Paraná. De Poniente a Oriente corría el río Bermejo, pasando por la jurisdicción de Tarija, el corregimiento de Chichas y por riberas *infestadas* de clanes chiriguanos, para dar en las aguas del Paraguay casi frente a la ciudad de Corrientes. Los ríos eran siempre positivos. Formaban parte, en esta cosmovisión, de una armonía universal de las cosas. La solución de sus cuestiones más complejas. La soberana herramienta para el bloqueo del espacio.

La precisión con que estudiosos clérigos y seglares los definían, trazaban su genealogía, diseñaban sus contornos, tonalizaban su personalidad cambiante, restringía el campo de lo indeterminado. Formaba el corpus de una ideología de la materialidad finita, particular, abarcable. Pero cuanto más claro el universo de los ríos, saltaba a contraluz más confusa la personalidad del monstruo.

En todo caso, era necesario que los ríos, como reglas establecidas, disposiciones concertadas entre Dios y la naturaleza, expandiesen su matriz hacia la organización interior del Chaco: orden de simetría, de regularidad, de ciclo, de intercambios, de regeneración y multiplicación. Las aguas del Bermejo eran saludables y sabrosas. Al pasar por todos los terrenos posibles adquirían virtud contra el *mal de piedra y orina*. Los teóricos prácticos del XVII hallaron un tipo de yerba de sus riberas, contra *los flatos, dolor de hijada, hidropesía* y *gota*. No permitiría indigestiones, por lo que se aconsejaba al que estuviese repleto luego de una comida, tomar un jarro de dicha agua y salir a pasear.

En los bordes inconmensurables del feto, los españoles resultaban tan escasos, que se conocían por sus nombres. Familiaridad que presentaba al territorio bárbaramente extenso como a escala humana. Luis de la Vega (?) había escrito que padeciendo flatos, hijadas y piedras en el Perú, a los cuatro o cinco días que bebiera agua del Bermejo, expelía arenas y piedras, y a cuarenta y cinco días ya tomaba alcohol en ayunas, cenaba leche, ensalada de legumbres y pescado, después de lo cual procedía a hartarse de agua con confianza[9]. Luis de la Vega podía ser un vecino a tres mil kilómetros de distancia, pero se hablaba de él como si viviera casa de por medio.

Se buscaba un orden copulatorio, regenerador, pero que evitase la muerte; que se hallara atrincherado a perpetuidad contra la bastardía del fárrago, la confusión y el desgobierno. La torre de Babel ya había ocurrido una vez. La Biblia dejaba un camino de empedrado terso: no cabía un equívoco más. Todo lo cual suponía clasificar los objetos para su explotación. Desin-

[9] *Pedro Lozano*, Op. cit., *pág. 24.*



tegrar el sistema en sus partes experimentalmente reconocibles. El Bermejo tenía veintidós especies contadas de peces, según un orden de carnes más delicadas a más brutas. Se catalogaban las mieles y las ceras; la fauna comestible y la ponzoñosa. Frente al río de la ciudad de Corrientes, se habló casi dos siglos en la Gobernación de las ostras perleras que los abipones comían lanzando las joyas al agua. El capitán Rui Díaz de Guzmán, en *La Argentina*[10], contó cómo los primeros conquistadores la llamaron *Laguna de las perlas.* Y Martín del Barco y Centenera (Lisboa, 1602)[11], como testigo fidedigno, relataba en el canto 2 de su *Argentina:*

> En el río Bermejo se derrama,
> Y que ésta tenga perlas, lo sabemos;
> El Hohoma[12] señor de esta laguna
> Me dio en la Asunción cierto más de una.
> En gran precio las perlas estos tienen;
> Empero ellos no saben horadarles.

Siempre aparecía un espacio de subdesarrollo material indiano, que permitía al sistema colonial llenar el hueco, ejerciendo una acción de transculturación efectiva. Para el caso, los aborígenes no sabían horadar las perlas. Era suficiente para iniciar la derrota.

Las fuentes del río Pilcomayo se calculaban naciendo en las riberas del río Tarapaya, en el cerro de Potosí, donde estallaban las más grandes riquezas de plata americana. Las mentes se agitaban ante la posibilidad de la plata disuelta en el agua, llevada por los ríos hasta desembocar en el Paraguay. En 1611 algún trasnochado contador, histérico ya, hizo el cómputo de los cuatro millones en plata presumible o real perdidos en sesenta y seis años de inconsciencia de la naturaleza. Se pensaba en un escarmiento. El sistema natural se elevaba como un enemigo. Un derrochador absurdo, depravado, pederasta, vicioso. El Diablo.

Se analizaban los objetos dentro y en los alrededores de los ríos. El yacaré o caimán del curso medio del Pilcomayo; las selvas con sus prototipos de maderas a explotar; las riberas blandas, llanas, fértiles para clavar el arado; los palmares de veinte y treinta leguas de extensión con palmas de hasta cuarenta metros de altura; y animales que aún no tenían nombre español.

IV. Lo sólido

Para la colonia de blancos se hacía necesario evitar la confusión entre desorden y orden; anular su combate y contradicción. Crear una lógica sin interferencias, donde el caos estuviera ausente. Una ontología de lo probable, de lo medible y en catalogación. Era evidente que sólo así podría domi-

[10] *Rui Díaz de Guzmán.* Historia Argentina, del Descubrimiento, Población y Conquista de las Provincias del Río de la Plata. *Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1835.*

[11] *Martín del Barco y Centenera (1602).* La Argentina, Poema Histórico. *Con un estudio del Dr. Juan María Gutiérrez. Buenos Aires, Talleres J. Peuser, 1912.*

[12] *Nombre del cacique.*



narse el Chaco. En sus conciencias, la búsqueda de información a través de las asociaciones, funcionaba de una manera más abarcativa que en los clanes. La *memoria difusa* aceleraba respuestas asociativas derivadas de la experiencia en espacios y culturas disímiles (Europa, Asia, África). En esta ontología era menester la desparticipación de la poesía. Para el Inca Garcilaso en sus *Comentarios Reales*, el *Pilcomayo* venía a ser la corrupción de Piscomayu o *río de los pájaros*. Pero en el Paraguay se lo llamaba *Araguay* o *río del entendimiento*. Los jesuitas no tuvieron dudas de que la traducción del último nombre era la acertada. La magnitud de la conquista anticipaba en el fondo del mundo al siglo de la razón.

La mayoría de los estudiosos —y entre ellos los del Chaco—, trataban de no extraviarse en cuestiones secundarias o sencillamente desvaríos. Un trazado de objetos finitos en un universo finito era lo recomendable. La información olvidada y perdida no debía regenerarse, ni redescubrirse a riesgo de que las evidencias se pusiesen en tensión. La piedra rosetta de Champolion, el mensaje dormido durante siglos, no requería ser despertado. En los ríos tampoco había que buscar mucho más allá que lo que la experiencia europea tenía tabulado. La naturaleza fronteriza del Chaco emitía señales cuya traducción a la praxis europea se convertía en el único, y verdadero por tanto, sistema de signos.

El *estilo de desarrollo ibérico* se realizaría con extraordinarios costes sociales y ambientales[13]. El bioma del Chaco era lentamente descrito para ser despedazado. Sólo que ello era frenado por la ontología de la monstruosidad. En este caso, la estrategia de ocupación del espacio y la futura apropiación de los recursos naturales serían lejanas a la ordinaria para el resto de la América Latina templada y minera. Lo general fue el apoyo en una ideología heredada de la Reconquista española[14]. Aquí no había Diablo sino enemigos concretos. A lo sumo infieles.

Para Lozano, como para sus contemporáneos, cada árbol del Chaco tenía un compartimento estanco especial, que categorizaba su consumo y rentabilidad. Pensar en la producción parecía la única forma de abandonar los sentimientos de terror nacidos en los tercios españoles cada vez que se decidía una entrada. Los cálculos de pérdidas no se comparaban con la conquista andina.

Todavía hacia 1880 las pérdidas de las expediciones al desierto seguían siendo significativas.

Los cogollos de las *palmas* se comían cocidos; las hojas del *vinal* mascadas curaban el mal de ojos; con el *palo borracho* se labraban artesas y bateas; el cocimiento del *palo santo* sanaba enfermedades de desahuciados; la resina del *guayacán* tomada en agua caliente detenía la disentería; el *lapacho* tendría un uso en los aserraderos, pero también el *quebracho* y

[13] *Luis Jiménez Herrero.* Medio Ambiente y Desarrollo Alternativo. *Madrid, Editorial Iepala, 1989, pág. 251.*

[14] *N. Gligo y J. Morello. «Notas sobre la Historia Ecológica de América Latina» en* Estilos de Desarrollo y Medio Ambiente en la América Latina. *F.C.E. México, 1976, págs. 136-137.*

el *algarrobo.* Había «infinitos algarrobos», de los que se anotaban cuidadosamente las posibilidades: las vainas que alimentaban a los animales eran también convertidas en harina para pan o *patay* en el Tucumán, y chicha para beber[15]. Una bebida alcohólica se obtenía con el fruto del *molle;* al corazón extremadamente duro del *mistol* se le asignaba un futuro promisorio en la mueblería; la corteza del *ceibo* era utilizada contra las desgarraduras producidas por el tigre; los *nogales* cargaban nueces más grandes que en Europa; en la corteza de los *cebiles* se observaban propiedades únicas para el curtido de suelas; los llamados *ciruelos* eran tan altos que cortados por medio podían dar dos árboles de navío... Se decía del *caraguatá* que la «naturaleza lo había destinado para cerco de los huertos». Sus pencas, fuertes y armadas de largas espinas, habían sido definidas así por la Creación para cuidar de robos a las propiedades agrícolas. Era la definición más sintética de una moral. La naturaleza se habría creado para el servicio y dilapidación de las sociedades[16]. La descologización del mundo suponía la entronización del individualismo. El *homo sapiens* de la conquista se consideraba en forma aislada; sólo responsable en el caso hispánico ante el Estado y Dios. Pero sólo así este individuo percibía que la gloria podía ser superior al estado de contingencia. En los trapiches de la gran fábrica de la conquista se echaba la naturaleza entre los dientes, y pasadas la cocción, melado y templas, aparecía el *hombre* cristalino, dulce, blanco e individual. Se requería esta visión para destrozar las trabas medievales a la personalidad. Pero la materia prima y el combustible fue la comunidad de los seres inferiores en la escala biológica. Por el momento no era más que una cosmovisión. El medio técnico en verdad no podía destrozar todavía al medio natural. Las migraciones de campesinos españoles pobres del XVIII, con la concepción de la pequeña tierra como pequeño mundo, lograron revertir provisionalmente el despilfarro. Pero el derroche fue retomado por las élites civiles republicanas. Una nación *civilizada* se retrataba como país sin naturaleza. Ciudades en vez de selvas; fábricas en el lugar de los montes. Caminos tapizando los ríos. Había que destrabar la barbarie para que la élite se reconociese a sí misma, tomando asiento en un palco destacado de la modernidad. Fue una estética de la autorrepresentación.

En el infinito muestrario de la naturaleza, según los primeros cronistas, seguían las *yerbas.* De algunas de ellas, luego de su descripción, se concluía su calidad expresamente antieconómica[17].

Mientras la cosmovisión de totalidad monstruosa perdurara, sería difícil iniciar las estrategias de sustitución de las formas tradicionales de ocupación y producción mediante las nuevas tecnologías y sistemas de organización productiva. El gran territorio parecía resistirse a los sistemas de propiedad privada y de asignación de tierras, de monetarización, mercantiliza-

[15] *Pedro Lozano.* Op. cit., *pág. 40.*

[16] *Nicolás M. Sosa.* Ética Ecológica. Necesidad, posibilidad, justificación y debate. *Madrid, Libertarias, 1990, págs. 25-26.*

[17] *El* chaguar *era una planta con la que los* tobas y matacos *fabricaban hilos como el de cáñamo europeo, pero a costa de un esfuerzo colosal de las mujeres. Su valor de cambio en el mercado moderno sería tan alto que lo volvería nulo. Primero extraer la planta sin dañar la «madre», luego cortar las espinosas pencas quitándole las películas vegetales protectoras. Echarlas entonces al agua hasta que se pudriesen; luego raspadas y sacudidas hasta obtener las hebras, y lavadas, blanqueadas, secadas para las indias sobarlas contra sus muslos empolvados de cenizas y convertirlos entonces sí en hilos. Allí empezaba recién el trenzado.*

ción de la producción y organización de la fuerza de trabajo en un modelo estable. En las fronteras del Salado y del Bermejo se construían fuertes-prisiones. Chaco pasaba a ser la Siberia de las gobernaciones del Tucumán y Río de la Plata.

Se imaginó el desguace de la naturaleza como avanzada de la dominación. Pero ello fue claro después de que fracasaran los jesuitas y sus reducciones, es decir luego de la expulsión y vuelta a la «libertad salvaje» de las etnias. En este espacio el ecocidio se anticipó sorprendentemente al genocidio. La interacción medio ambiente-sociedad resultaba tan fuerte en las etnias cazadoras, que aún cuando no existiera la catástrofe demográfica como entre los ayllu del Tucumán, de todos modos el ecocidio los dejaría sin defensas. La asignación de tierras no iba acompañada de asignación de clanes, porque éstos estaban permanentemente en movimiento. De esta manera, las propias tierras carecían de valor de cambio y el latifundismo clásico chocaba contra la inutilidad de la operación. Habrá que esperar hasta fines del XIX para que esta contradicción se resuelva. Pero entonces se hará sin necesidad de fuerza de trabajo india.

Los ferrocarriles irrumpirán en el «desierto» metafórico para concretar el *ecocidio,* y convertir entonces a una parte del Chaco en desierto literal.

V. Lo gaseoso

El padre Guevara, de la Compañía de Jesús, en 1764 hablaba de los gigantes que una vez poblaran estas tierras, y a propósito anotaba las pruebas de «muelas y canillas» descubiertas[18]. Hacía un siglo que Rui Díaz de Guzmán había ubicado pigmeos en el Chaco. Aspiraban a ser hombres pero nunca salían de «embriones»[19]. Comían de noche por temor a los grandes pájaros. Sin embargo las noticias empezaban a desestimarse, y para Guevara resultaba inverosímil que los enanos viviesen en cuevas.

En la mentalidad de los clanes del Chaco, la ecología no se podía entender sin la muerte, y ésta sin la concepción de espíritus o energías traviesas. Un universo animista, gaseoso, poblado de fuerzas concebidas de manera cosmomórfica, presentadas con el mismo tejido del universo. Una naturaleza encantada, vaso comunicante entre las esferas de la phisis, la vida y la sociedad. El padre Guevara quedaba sorprendido con el relato de que para estos clanes las almas no subían al Cielo (por lo menos durante muchos años) y permanecían en el mundo solazándose y divirtiéndose, sin comunicarse directamente con los seres vivos, jugueteando, regocijándose con los ejercicios que las divertían; unidas al cuerpo; glotonas, borrachas,

[18] *P. Guevara (1764).* Historia del Paraguay, Río de la Plata y Tucumán. *Buenos Aires, Imprenta del Estado, 1836. En* Colección de Obras y Documentos Relativos a la Historia Antigua y Moderna de las Provincias del Río de la Plata. *T. 1. Buenos Aires, Plus Ultra, 1969, págs. 519-520.*

[19] Idem, *pág. 521.*



orgiásticas. No había límite para este juego, portaban arcos y cazaban en el aire[20]. La mitología mocobí mencionaba un árbol de altura desmedida, al que los muertos trepaban para pescar hartos peces en un río celestial. Pero el árbol había sido hachado por una vieja enfurecida cuando cierta vez no había podido pescar cosa alguna en las alturas[21]. La naturaleza regalaba y quitaba; prodigaba y enfurecía. El universo se movía entre seres, gases y almas. Para dominarlo, la nueva civilización debía desencantarlo. Borrar sus genios y espíritus. Desolar la naturaleza, es decir reducirla, disgregarla a objetos y máquinas. Borrar la vida.

Lo verdaderamente monstruoso fue descubierto al comprobarse que para estas etnias no había castigo en el más allá. Lo cual podía llevar a dudar una vez más de su humanidad, porque el castigo es «una verdad que nace y crece con el alma»[22]. Los clanes del Chaco no creían en el Infierno. Cuando a los chiriguanos se les habló de las llamas abrasadoras, respondieron con serenidad que ellos apartarían las brasas; y en tanto en el confesionario se les amenazaba con las penas eternas, contestaban calmados que la muerte era un «espejo» de la vida[23]. Para los sacerdotes resultaba indescifrable una historia que se contaba de lado a lado del gran territorio. Un indio catecúmeno se moría, su mujer infiel le dijo que no se dejase bautizar porque de todos modos moriría al día siguiente, y no hubo fuerzas en el misionero para persuadirle de lo contrario. El indio respondía que al día siguiente iría a melear al monte; el padre le decía que si no abrazaba la religión cristiana entraría en el Infierno, cerrándosele las puertas del Cielo. «No creas, dijo la mujer, lo que este padre habla: porque si te ausentas al monte, y no recibes el bautismo, jamás morirás»[24]. El *monte* era la vida eterna, el universo sin fin, el todo. La ausencia de manipulación y experimentación. El secreto animado de la Naturaleza. Un universo no desnaturalizado, no fragmentado en sus partes, ni racionalizado por la física. Un principio de simplificación. Las cosas no aisladas de su entorno, ni los objetos inertes, inmóviles, inorgánicos, enmudecidos, singulares, terriblemente solos, medidos y abstractos. El *monte* era el aniquilamiento de la soledad. El indio de la narración tal vez intuía que con el bautismo quedaba solo, sin contexto, y se moría por ello. Para su cosmovisión la materia no era reducible a unidades. Era indivisible, como la vida/muerte. La física religiosa occidental exigía en cambio mediciones, operaciones, segmentaciones. Su generatricidad se evidenciaba sólo a partir de la fuerza de la conciencia religiosa. A su turno, para los operadores laicos no había dudas que destrozando el monte, se adueñaban de la muerte de los clanes, y por lo tanto de sus vidas. La llave gaseosa de la nueva civilización era la muerte. La física de Dios y la física de la producción. El monte se quebraba, hundía y evaporaba. La cultura advenediza era una suerte de garras,

[20] Idem, *págs. 558-559.*
[21] Idem, *pág. 559.*
[22] Idem, *pág. 559.*
[23] Idem, *pág. 560.*
[24] Idem, *pág. 560.*



una máquina prensora sobre los objetos. Antropocéntrica porque proclamaba desde lo productivo la justificación de todo lo humano. La primitiva cultura de los clanes conservaba en cambio la unidad del polimorfismo: hombres en plantas, plantas en fieras, ríos en hombres, nubes en hierbas. El *monte* contenía todo. Hasta el gas. De allí que la muerte fuese una inversión, un traslado, un corrimiento, una mutación. Jamás muerte en el sentido de la producción simbólica occidental.

El *universo desmigajado* del Chaco entró en crisis a fines del XX, en el espacio de la producción trasnacional. Las crisis pueden permitir la reconstrucción de un nuevo universo. Las nociones que ponen en crisis la visión simplificante del mundo son las mismas que permiten concebir un mundo complejo[25].

Para Guevara los clanes del Chaco se habían formado un «agradable sistema» del mundo. Los indios lules atribuían el eclipse del sol a un pájaro grande que, desplegando sus alas, cubría el cuerpo luminoso con su cuerpo; los mocobíes que veían en el sol una mujer gritaban a las fuerzas extrañas que no se la comieran[26]. La femineidad del sol tenía que ver con su poder de gestación, regeneración, fecundación. La civilización blanca se propuso enseñarles que el sol era masculino.

El cielo y la tierra para los mocobíes eran un solo cuerpo, tan inquieto y bullicioso, que obligaba a circular en movimiento perpetuo. En su filosofía cósmica no había quietud. Las estrellas eran árboles cuyas bellas ramas tejían los rayos lucidos y de brillos centelleantes. Al lucero llamaban en su idioma *avestruz* y a las estrellas circundantes *perros* que lo seguían para darle caza aunque jamás lo consiguieran. Diferenciaban a algunas formaciones de estrellas por nombres de animales. La fauna se reproducía en el cielo como en otras culturas antiguas. La luna era un hombre cuyas cavernas debían ser tripas arrancadas por perros celestes durante los eclipses. Al sol llamaban *gdazoa*, que significaba compañera. Su mitología hablaba de dos caídas del sol. En la primera un fuerte mocobí lo alzó y amarró al cielo. En la segunda, tal vez porque las ataduras no fueran lo suficientemente robustas, volvió a caer y hubo inundaciones de fuego. Los mocobíes que se abismaron en los ríos y lagunas se transformaron en yacarés; a una pareja que trepó a un altísimo árbol una llamarada les chamuscó la cara y los convirtió en monos[27]. El espacio era una totalidad viviente y catastrófica. Grandes sequías e incendios; lluvias eternas e inundaciones; fugas y transformaciones.

VI. La teoría de la información monstruosa

En la física de la información de las etnias del Chaco, la Naturaleza actuaba como *emisor* y el individuo humano como *receptor*. El mensaje codi-

[25] *Edgar Morin.* Op. cit., *pág. 413.*
[26] *P. Guevara.* Op. cit., *pág. 561.*
[27] Idem, *págs. 562-563.*



ficado era transmitido (según el *observador*, frecuentemente un hechicero) a través de un canal, en forma de signos o señales que no eran palabras ni sílabas, sino movimientos de la Naturaleza, señales del desmalezamiento y parición de la vida, silencios del cosmos. El observador disponía de una teoría de la naturaleza y medía la información: la probabilidad de ocurrencia de un evento en relación al número total de posibilidades. La información de la naturaleza venía cargada de *redundancia*. El individuo iniciaba entonces un nuevo proceso de comunicación, transformándose de receptor en emisor hacia el clan. Pero para ello tenía que eliminar lo superfluo, economizar, abreviar, sintetizar. Al mismo tiempo, la eliminación de la redundancia volvía frágil el mensaje, lo reducía a su esqueleto informacional. Cuando la información circulaba por los canales encontraba ruido a su paso. Perturbaciones aleatorias que iban desde las voces múltiples del clan, las voces privilegiadas de los caciques, o los propios ruidos naturales del canal anterior, que seguían actuando. Las interferencias en la línea degradaban la información. Sin embargo, ello seguía formando parte de un modelo informacional antiguo. Pero el ruido fantástico apareció con la conquista.

El individuo convertido en emisor debía ahora transmitir por un canal en el que circulaban otras interpretaciones de la Naturaleza, de la relación de ésta con el hombre, de una astucia del Diablo, de una sabiduría de Dios, de nuevas relaciones de producción, de golpes de herramientas y armas distintas, una física de la dominación desarmándolo todo en sus partes, segmentos y huecos llenados con otra razón y en consecuencia otras experiencias. La degradación de la información por el ruido se volvió intolerable. Los clanes vagaron durante todo el XVIII de un lado a otro recogiendo las hilachas de información de otros clanes que sucumbían a las viruelas, al sometimiento en las ciudades fronterizas, a la transculturación en las misiones, a la muerte en las guerras. Se aflojaba el universo. Los nexos con el espacio adquirían endeblez; otras veces asumían nuevas hechuras, descabelladas, incoherentes o absurdas. El XIX cerró los canales iniciando la dispersión y atomización de la información. Cada clan se volvía tribu, cada tribu una cultura en sí en degradación como consecuencia de su reconversión en *sistema aislado*. La información y los intercambios con el exterior al mismo clan se cerraban. Chaco pasaba a ser una multitud de chacos marginales, de autonomía y regresión.

La redundancia en la información hacía entre las tribus más fiable la transmisión, un fortificante contra el ruido de los polimensajes de las ciudades blancas fronterizas, un preventivo contra la ambigüedad y los errores en la recepción. Pero lo que se informaba ya no era de la Naturaleza sino sobre las alternativas de la guerra, la derrota, el sometimiento o la dispersión. La Naturaleza parecía informar cada vez con mayor esfuerzo.

Las purgas, exclusiones y destierros de hechiceros complicó aún más la situación. La hechicería era el paradigma «cibernético» de las culturas de recolectores. Comunicación y mandato. Pero el mandato no ocultaba la riqueza de la organización comunicacional.

Como la relación del clan con la Naturaleza se basaba en una praxis retransmitida, de una memoria de los caciques como bibliotecas orales, una teoría informal y cambiante para encontrar alimentos y abastecerse, los canales de información aparecían atiborrados con estos datos. La expansión blanca, la guerra y las fugas, forzaban a llenar los canales indios con otros *bits*. Los clanes repetían una y otra vez los nombres de las ciudades a destruir, sus haciendas, sus posibilidades militares. Era necesario confirmar la corrección del mensaje y para ello no había escritura, sólo transmisores y escuchas. La redundancia se volvió necesidad porque la tecnología de la información adolecía de grandes fallas.

En el metasistema social se producía la comunicación naturaleza-individuo, e individuo-clan por canales antiguos ahora de más en más atiborrados por los ruidos de la guerra. Allí se observaba también la producción de sentido.

Y así como la información adquiere los caracteres fundamentales de toda realidad física organizada, su desorganización incrementa la entropía, sufriendo códigos y transmisiones una continua degradación. De la misma forma la información sobre el Chaco en posesión de los clanes se empobrecía en función de la defensa, los ataques a las ciudades y la concentración guerrera. En la asamblea de hombres antes de concurrir a la guerra, cada uno hacía una narración de sus proezas bélicas, particularizando en las tácticas seguidas, en los combates y los enemigos muertos. Se abría el libro de la memoria difusa y se buscaban asociaciones derivadas de la información. Arcos, flechas y macanas. Los dos primeros competían en desventaja con las armas de fuego. Pero la *macana*, un garrote de madera dura y pesada, arma ofensiva y defensiva, informaba de una tecnología de civilización material en vías de una derrota. No había asociación posible. Palabra de origen indio, significaba lo usado para golpear[28]. Los vencedores resignificaron la palabra con el contenido del disparate, absurdo, despropósito, desatino. Combatir con ese dispositivo era un absurdo histórico. Desde entonces *hacer una macana* fue cometer una tontería. Pero la nueva connotación no llegaba a las etnias. La información circulaba por los canales privativos de las ciudades, que requerían de la broma para aumentar el entusiasmo por la confrontación. Transformar al Chaco en una macana, un macanazo[29], era una manera alternativa de enfrentar al monstruo mediante la degradación satírica.

El clan era una máquina viva. Un *programa* manejaba su funcionamiento, generaba la reproducción y las actividades organizacionales de la especie.

[28] *Para Lafone Quevedo y otros, palabra quichua. De* maka: *golpear, y el sufijo* ana: *lo que sirve para.*

[29] *Aumentativo de macana: gran disparate.*



La información sobre la Naturaleza impedía o retardaba el envejecimiento y la muerte. Pero en cuanto el curso de la información cambió hacia la guerra, el canal de información de la Naturaleza-individuo tendió a dejar de funcionar. Se llenó de interferencias. El paradigma informacional de estas culturas se basaba en reconocer de una manera insólita, en la materia viva, cadenas transportadoras de información hereditaria. Captar que todo lo vivo hablaba con sus vástagos en un mismo código. Que la adaptación próspera de los clanes a las condiciones del medio ambiente cambiantes, dependía del conocimiento de ese sistema de comunicación universal. Y así como la naturaleza para realizar la adaptación encontró el método sencillo pero cruel de la información hereditaria alterada mediante impulsos casuales en el organismo naciente, la alteración informacional en la comprensión del código conocido, llevaba a la especie cultural a sucumbir.

El proceso que conduce a la infracción de la semejanza exacta entre progenitores y vástagos, se llama *mutación*. En el sistema de la comunicación hereditaria, estas interferencias pueden mejorar o empeorar la especie con la misma probabilidad. Es una larga lucha por la existencia en la que sobreviven los fuertes, los más adaptados, y los débiles perecen. En el sistema de la comunicación hereditaria social de los clanes, las interferencias provocadas por la guerra llevaban en cualquier caso a empeorar las condiciones de existencia. En la larga lucha no sobrevivían los fuertes, los más adaptados al antiguo mundo, sino los débiles, los que se entregaban y emprendían de inmediato la transculturación.

El *nido* provocaba errores continuos en la copia de los mensajes, que frecuentemente se trasladaban como degradaciones en la organización social. Los clanes pasaban a bandas armadas. Las familias extensas, a grupos de perseguidos. Parecía imposible un «ruido organizador».

VII. El escudo místico

Los jesuitas construían una plástica de tonos puros: era menester que los españoles abrieran la *puerta* del Chaco al Evangelio, y luego entregasen las *llaves* a la Compañía. El problema se presentaba cuando al llavero lo guardaban los propios encomenderos. La *estética de las llaves* saturaba los canales de comunicación de la selva. Los tercios españoles entraban en el Chaco por la captura de indios, a los más rebeldes se los condenaba a la horca y un momento antes de ser asesinados se presentaba el misionero y pedía clemencia. El acto se desarrollaba como en cámara lenta; después de numerosos conciliábulos, rogativas y presiones calculadas, el encomendero cedía. La Iglesia salvaba de la muerte. La noticia volaba de etnia a etnia.

El perdonado quedaba en una deuda de por vida con el encomendero. Sujeto a sus llaves materiales. La Iglesia sacudía el llavero del espíritu.

Pero era en la guerra donde la nueva civilización se enfrentaba al monstruo abigarrándose en la mística. La entrada de los tercios españoles en el Chaco en la década de 1670, era imaginada por el Gobernador como la introducción de la «piedad cristiana, que no está reñida con las armas»[30]. Al atardecer de cada día, la tropa rezaba el rosario a coros, teniendo el cuidado de empezar la marcha en el día de visitación de la Virgen y llegando a la «ciudad» de Esteco en el interior del Chaco, el día de su nacimiento. Y como el gobernador no había perdido un solo hombre en la selva, dispuso que cada sábado en adelante hubiese rogativas continuadas hasta el cansancio a la Gran Madre de Dios, Patrona del misterio de su purísima concepción. Siguió avanzando hasta fundar uno de los clásicos fuertes de vida escasa, y a cada cabo darle soldados «para sacar a los infieles de las madrigueras de espesos bosques, donde a guisa de fieras se guarecen con sus familias»[31]. Las entradas se provocaban desde dos o tres sitios de la inmensa periferia. Mas como los canales de comunicación indios iniciaban la sobrecarga, y los ruidos ajenos se agregaban a los propios resultantes de la transmisión oral, y al ser además los mensajes en el interior de la selva tan veloces como carentes de simultaneidad, las tribus se turbaban, persuadidas de que todos los espesos bosques del Chaco se hallaban ahora «inundados de Españoles»[32]. El informe del cruce de frontera podía llegar después que el informe de la marcha interior, y un clan, *ver* dos columnas allí donde había una. El pánico saturaba aún más los canales con ruidos. Una misma entrada se la oía y recibía multitud de veces en mensajes mezclados temporalmente, con inexactitudes que se sumaban y engrosaban como adherencias. Cada entrada daba por resultado la captura de por lo menos mil *piezas* indias y su «chusma».

La mística conquistadora no ayudaba tampoco a la desintegración del engendro en sus objetos particulares. Iba a contramano de la razón o de la física del espacio monstruoso. Pero a cambio otorgaba a los hombres de la empresa una temeridad, resolución y eficacia sorprendentes. El mundo de los estereotipos místicos impedía ver cualquier otro mundo, salvo el propio. Un misionero en el Chaco trataba de convencer del bautismo a un cacique enfermo de viruelas. Este se negaba acusando al religioso de traerle la muerte. «Respondiole con grande cariño el Padre, que las viruelas quitarían la vida al cuerpo, y que por el bautismo gozaría el alma de Dios». Pero el cacique «montó en cólera, oyendo tan saludable respuesta (...) le echó de sí con grande irritación cubriéndose el rostro, tapándose la cabeza con una frazada para no ver ni oír»[33]. No había cómo comprender la actitud del infiel. El anuncio de la muerte resultaba una respuesta salu-

[30] *Lozano.* Op. cit., *págs. 216-219.*

[31] Idem, *pág. 217.*

[32] Idem, *pág. 217.*

[33] Idem, *pág. 231.*



dable. Anunciar la muerte era un acto *cariñoso.* Sobre el espacio en desorden, de grupos indios entregados, dispersos, en fuga, avanzaba la topadora mística convertida en una manera de autorrepresentarse el europeo magníficamente cercano al Poder, más alto e inconmensurable que todos. Dios era el respaldo de la física.

VIII. La física de la guerra monstruosa

Chaco, un formidable triángulo trazado por ríos de personalidad disímil, sistema cerrado alimentándose de sí mismo, poseía un *input* reconocido como una enorme reserva de materia y energía acumulada. El espacio, imaginado como *monstruoso* por la civilización fronteriza blanca, se agotaba a sí mismo y renacía, se *embuchaba* (Morin, 1977). Pero la física conquistadora de selección, observación y definición de las máquinas vivas en su interior, iniciaba su desintegración. La ecodependencia estrecha de los clanes con la fauna salvaje, la de ésta con el paisaje vegetal, eran fuente de la introalimentación del sistema. Las membranas de cada subsistema aparecían rígidas y permeables a un tiempo. Como cáscaras de huevos, permitían el paso de todas las fuentes energéticas y gaseosas para mantener en el interior del caparazón la fuente de la vida. La existencia se tejía en una dependencia ecológica extrema. La autoeco-organización tenía un complejísimo espectro de variables. La vida humana en el interior aparecía extremadamente dura, en particular cuando algún flujo natural se expandía anómalamente. Ello provocaba catástrofes que, en lo social, eran siempre demográficas. Pero al cabo, se reinstalaba la normalidad reiniciándose el ciclo de ascenso demográfico clanal sustentado por un aprendizaje mayor de la organización ecológica. Sin embargo, la auto-organización era extremadamente sensible a los cambios provenientes del exterior. El primero de ellos ocurrió en la segunda mitad del XVI. En el Chaco entraban vacas y caballos. Se filtraban desde el Sur y el Oeste. El espacio se cubría en el XVII de manadas cimarronas. La mayor parte de los clanes —otrora corredores pedestres— aprendió en un tiempo inusitadamente breve a cabalgar. Se transformaban en jinetes formidables, con técnicas de amansamiento y conducción basadas en la antigua información sobre la Naturaleza. Los propios españoles no entendían esta versatilidad espontánea para una cultura que les era, en apariencia, tan extraña. Los mocobíes podían vivir semanas enteras sin bajar de los caballos, durmiendo y alimentándose sobre ellos. La difusión de las vacas se operó en un proceso mucho más complejo. Con una praxis de cazadores, para muchas de estas etnias la carne por excelencia provenía de los tigres o *yaguaretés.* Esto suponía un saldo siempre cruento para am-



bos subsistemas vivos. Las jaurías contra los clanes dejaban muertos y heridos múltiples por ambos bandos. Cuando apareció la vaca cimarrona, la dieta de los clanes varió radicalmente. Los planteles vacunos mostrencos se reproducían con más velocidad que las etnias. Estas centraron la «caza» en las terneras, luego en las vacas parideras y como postrer predilección según el gusto, en los toros. Las vaquerías de los blancos utilizaban exclusivamente los cueros. La carne de centenares de miles de vacas quedaban en descomposición en los campos. Pero también la «caza» india de vacas seguía los parámetros comunes a la irracionalidad. En los canales de sus relaciones con la Naturaleza, aparecía el ruido de la práctica productiva bovicida de los exportadores de cueros de las ciudades.

El ganado cimarrón se eclipsaba a principios del XVIII. En el mismo período, las jaurías de yaguaretés lograban un crecimiento de modo impensado. Los clanes habían dejado de cazarlos como práctica alimenticia ordinaria y las fieras, a su turno, se alimentaban excelentemente con las terneras libres. A mediados del XVIII las vacas «salvajes» se acababan; las ciudades fronterizas del Chaco organizaban en tanto cacerías anuales de tigres depredadores de sus ganados, en las que mataban por término medio unos cinco mil durante cada expedición. La demografía india se aceleró y necesitaba ahora de más alimentos. Pero cada vez había menos vacas sueltas y menos tigres. Se dirigieron entonces sobre las haciendas privadas de la frontera. Los hacendados necesitaban fuerza de trabajo semiesclava y los clanes requerían alimentos. La guerra fue tan inevitable como larga.

La frontera pasó a ser línea de exclusión. Distinción y pertenencia. No había intercambios. En lugar de disociación, filtro obturado. El proceso osmótico quedaba interrumpido. En tanto las reservas alimentarias disminuían en el interior del Chaco, la guerra aparecía en el imaginario blanco como un enfrentamiento entre la civilización y bandas de ladrones. La *barbarie,* categoría sobre la que abundara Sarmiento, aparecía tempranamente como un espacio sometido a los remolinos de los desbarajustes ecológicos, que obligaba a ciertas etnias a salir, y cruzar el espacio cada vez más reducido hacia afuera. Cuando los clanes en guerra penetraban la frontera, se transformaban en bandidaje informal. Para el imaginario blancoamericano, se convertían nuevamente en «bárbaros». El presente se escribía con categorías prestadas de la Gran Historia de la Gran Roma. Bárbaros por indios y bárbaros por germanos. La barbarie doble no podía dejar de impregnar las mentes de los estadistas republicanos de la élite latifundista.

A inicios del XVIII los clanes del Chaco irrumpían sobre los caminos virreinales. Las propias ciudades quedaban inseguras. Se gastaban gruesas cantidades en pagar escoltas de soldados que protegiesen, a veces inútilmente, las caravanas[34]. El nuevo gobernador de Tucumán, a la sazón ca-

[34] Idem, *pág. 313.*



ballero del hábito de Santiago y natural de la provincia de Guipúzcoa, que había militado en los reales ejércitos de Lombardía por diecinueve años y pasado por todos los grados de la milicia hasta llegar a maestre de campo de la infantería española, se dio a la tarea de acabar con el monstruo. «Emprender la guerra contra los bárbaros del Chaco con el piadoso designio que al mismo tiempo concibió en su ánimo, de que se abriese por esta parte al Evangelio la puerta que había tenido cerrada más de veinticuatro años la infiel obstinación»[35].

Iniciaba una operación de pinzas sobre el engendro, con cuatro tercios salidos desde las ciudades de Tarija, Salta, Santiago del Estero y Asunción. Cada columna con un jesuita e indios convertidos de etnias múltiples. Por lo demás cada uno de los tenientes gobernadores de las ciudades restantes debían aportar pertrechos, *hombres*, indios y mulatos libres *(pardos)*. El más grande ejército blanco español organizado en dos siglos en el Tucumán. El lugar de encuentro y nuevas salidas de las columnas sería el presidio real de Esteco, en medio de la selva. Mas la clave de la avanzada militar sobre el Chaco forma parte de la civilización material y la economía: los alimentos. El ejército arreaba ganado, para lo cual se elegía la primavera como la estación óptima. Los mejores pastos y las lluvias no prolongadas. Para los clanes nómadas en cambio, el ganado era siempre de caza. Mientras el ejército comía abundantemente, los guerreros indios y sus clanes empezaban a sentir el hambre, miserias inconcebibles, y la confusión se convertía en tono dominante.

«Flacos y macilentos, no sabían dónde huir, ni donde esconderse; porque como ellos mismos lo confesaron, todo el Chaco estaba lleno de Españoles, de manera que ni aún para buscar el corporal alimento, se atrevían a salir de sus madrigueras, los bosques más espesos e impenetrables breñas»[36]. Hacia la una o las dos de la tarde los clanes iniciaban la comunicación con humo. Las columnas de humo se provocaban a partir de leña gruesa y seca, que luego de arder bien cubrían con haces de hierbas verdes. Como en el interior del monte no corría el viento por los altos árboles, el humo se elevaba vertical bajo la forma de columna o pirámide, descollando por sobre las copas más elevadas. Largas horas de humo para asegurar la transmisión del mensaje. La redundancia trataba de reparar los signos deteriorados por el ruido. Los ejércitos avanzaban lentamente por la obstrucción de los hormigueros altos como hornos de pan[37]. Los caballos no podían pasar sobre ellos, y si un carruaje se hundía allí, había que destruir la montaña completamente con picos y palas. La táctica frecuente era la sorpresa sobre una aldea, que terminaba siempre con la huida de los clanes y el botín de los caballos abandonados. Estaba claro que estas etnias sin equinos dejaban de existir. Pero el arma principal eran los indios traductores. Éstos

[35] *Lozano*. Op. cit., *pág. 314*.

[36] Idem, *pág. 325*.

[37] Idem, *pág. 326*.

no sólo conocían la lengua de los clanes a conquistar sino también su cultura. Se metían en la selva como avanzadas del ejército blanco. Escuchaban las transmisiones en los canales tribales. Pero a su vez agregaban el ruido de informaciones falsas, desconcertantes, embarulladas, aturdidas. La aplicación de las técnicas de cacería salvaje contra los españoles daba por resultado a veces yerros notables. Los indios lanzaban sus armas al pecho de los blancos, como al de los animales, pero allí se topaban con las corazas. El contraataque quedaba en poder del español.

La estrategia de guerra blanca se basaba ahora en eliminar la incertidumbre de la Naturaleza, subdividirla en sus partes y apropiarse de un monstruo reconvertido en disposición metódica, clasificación y regularidad. Eliminar las antinomias. Reducir y simplificar. Desfecundar al ecosistema. El saber sobre la organización se autorrepresentaba como organización del saber. Nociones marginadas se desechaban sin lamentaciones. Ninguna concepción antigua podía rehabilitarse en la guerra. Nada más moderno en la conquista que la propia concepción de la guerra, su dinámica y filosofía. Era el sistema muscular de la victoria.

La crisálida de la información moderna actuaba como estado intermedio entre la fe mística y las necesidades burguesas. En el XVIII, los macroconceptos se desplazaban cuando no servían para definir y delimitar a los objetos individuales y nociones simples. La conquista al Chaco se reproducía a sí misma, se volvía máquina, categoría generativa, existencia. Mientras el blanco ecologizaba la guerra para influir en la desaparición de una de las especies, los clanes, rebalsados por el ruido de sus canales, al revés la desecologizaban. Construían su propia perdición. Los objetos que seguían el curso de la guerra española en Chaco eran los ríos, sus afluentes y cabezadas, aguadas, espesuras impenetrables y montes ralos. No había montañas ni ciudades indias. No había mojones. Para los vencedores la selva se ordenaba/desordenaba según los parámetros de una rápida fuga en caso de desastre.

Los clanes que se entregaban eran de inmediato enviados a los presidios de la frontera, donde pasaban a comportarse como soldadesca informal y a la vez prisioneros. Pero lo sintomático era que ya no podían regresar al Chaco. Una traición no se olvidaba jamás entre las tribus aún libres. Los principios morales, de una pureza juvenil, en la guerra disparaban contra ellos mimos. Los traslados de prisioneros indios eran causa de bajas continuas. Por su derroche en vidas se parecía a los barcos negreros de la modernidad. Cada alto suponía fugas y muertes caucionales. Pero el tema central de las órdenes era destrozar la «ociosidad» india[38]. Esto suponía en el imaginario europeo que el sistema de especialización de la economía natural no requería esfuerzo; que la alimentación de los clanes se

[38] Idem, *pág. 356.*



concretaba como un desprendimiento nauseabundo del ocio. Toda disfunción entre productividad y estabilidad en el ecosistema natural, se hacía a expensas de los clanes, lo que invariablemente deterioraba su demografía. En estas condiciones —cuando la fauna en un territorio amplio empezaba a mermar— el trabajo para la obtención de los recursos alimentarios implicaba en las tribus días continuados y noches de insomnio. El trabajo, en el modelo vencedor, se expresaba siempre como un plus o retribución del vencido que debía sostener su propia derrota.

La pérdida de la diversidad biocenótica en el Chaco a consecuencia de la guerra, supuso una disminución de su grado de madurez y organización. Se hizo más vulnerable a las fluctuaciones externas. Las plagas y enfermedades blancas penetraron con una profundidad y dramatismo en las etnias como no se había visto en los ecosistemas andinos. El orden se rompía en miles de pedazos, y cada uno de ellos parecía seguir un curso autónomo y enloquecido.

IX. La física del poder

En la oclusividad del *monstruo* existían territorios virtuales cuyo control y acceso sólo pertenecían a grandes tribus. Había luchas, guerras y odios entre ellas que se prolongaban desde siglos. Las tropas del mismo gobernador guipuzcoano, don Esteban de Urízar, iniciaban desde el territorio de los malbalaes la entrada en el ecosistema de los lules. La marcha se inició en el día del nacimiento de la Virgen con la caída de una india desde una mula llevando su hembra recién nacida en los brazos. La criatura fue bautizada inmediatamente antes de morir, lo que sería señalado con una felicidad expresa. Era un «nacimiento feliz para el Cielo»[39], pero además el primer bautismo en la tribu malbalá. El alma volaba dichosa a la gloria en un día único. Después ya no habrá dudas de que la expedición sería un éxito. Los malbalaes se unían a los españoles, porque éstos les prometían una guerra hasta el final contra sus enemigos mocobíes. Para ello tenían que pasar por el territorio de los lules. Pero los españoles fueron interceptados por un cacique lule diciéndoles que no avanzaran más, porque por la senda abierta se introducirían sus enemigos mocobíes que jamás habían logrado penetrar en su territorio[40]. Cuando encuentros de tal naturaleza sucedían, la cultura vencedora leía a los caciques las órdenes expresas que traían de un poder siempre superior. Los aborígenes miraban leer el papel, e intuían que todo el poder estaba guardado allí. Era como un artilugio mágico, maravilloso. Mientras el español leía, reaparecía su seguridad, en tanto los otros quedaban estupefactos. Se trataba del poder de la escritura.

[39] Idem, *pág.* 357.
[40] Idem, *pág.* 358.

El sistema de signos calificado cortaba el espacio monstruoso cómo un diamante allí donde deseaba, e imponía abrir el paso donde quería. La derrota de los clanes se iniciaba en el momento mismo en que éstos quedaban admirados de la tecnología de los intrusos. Desde ese instante sus canales de información se cubrían de interferencias. La cultura se desacoplaba, desmigajaba, perdía frescura, fertilidad, iniciaba un envejecimiento prematuro. En unos instantes se desguazaba el relato milenario de una forma de relación con el mundo.

A los lules se les leyeron las condiciones de paz escritas por el gobernador. La primera condición era el vasallaje de los indios al Rey. La segunda, que deberían vivir reunidos «en vida política y sociable no en el paraje que ellos gustasen, sino en donde les señalase el gobernador de la provincia, quien los atendería con todo amor y cuidado»[41]. La tercera era la fractura de la etnia. Los *lules grandes* (ixistinés, oristinés y toquistinés) serían derivados a un territorio separado de los *lules pequeños*. La primera forma de ocupación real del espacio se operaba mediante extrañamientos masivos. El monstruo dejaba de ser.

El problema se presentaba al advertirse la escasa rentabilidad de una fuerza de trabajo preagraria. El esfuerzo en tiempo para reconvertir sus hábitos a la producción moderna, parecía más oneroso que sus resultados posteriores. Nada se parecía a los Andes. Conducirlos a las prisiones-frontera e inmovilizarlos sólo podía concretarse si se los arrancaba de la caza para volverlos ganaderos. Una parte pudo resolver el tránsito; la otra por tanto, necesariamente debía ser asesinada.

X. Física de la culpa e integración

La cultura oral marginada de las etnias del Chaco, se perdió entre la polifonía y el ruido de los canales de información conquistadora. Los enfrentamientos sociales se registraron en el interior de textos que anticipadamente trataron al espacio de último engendro del Imperio. No hubo producción de textos alternativos de especie alguna. Al autoconsiderarse inferiores, la mayor parte de las etnias en guerra no pareció haber tenido una reacción visceral contra los europeos. La reacción de inferioridad, una formación específica de la culpa, se alargó durante siglos. De ahí que el odio sin anclajes, seco, no decorado, se volcase contra los pares, las etnias enemigas y traidoras, etc. La segunda fase de la *integración* institucionalizada, fue la creación de una aristocracia indígena. Pero en el Chaco no podía nacer una *República de indios*, porque el tipo de espacio y la productividad moderna nula de sus clanes, imponía una *Prisión de indios*. El Chaco se

[41] Idem, *pág. 361.*



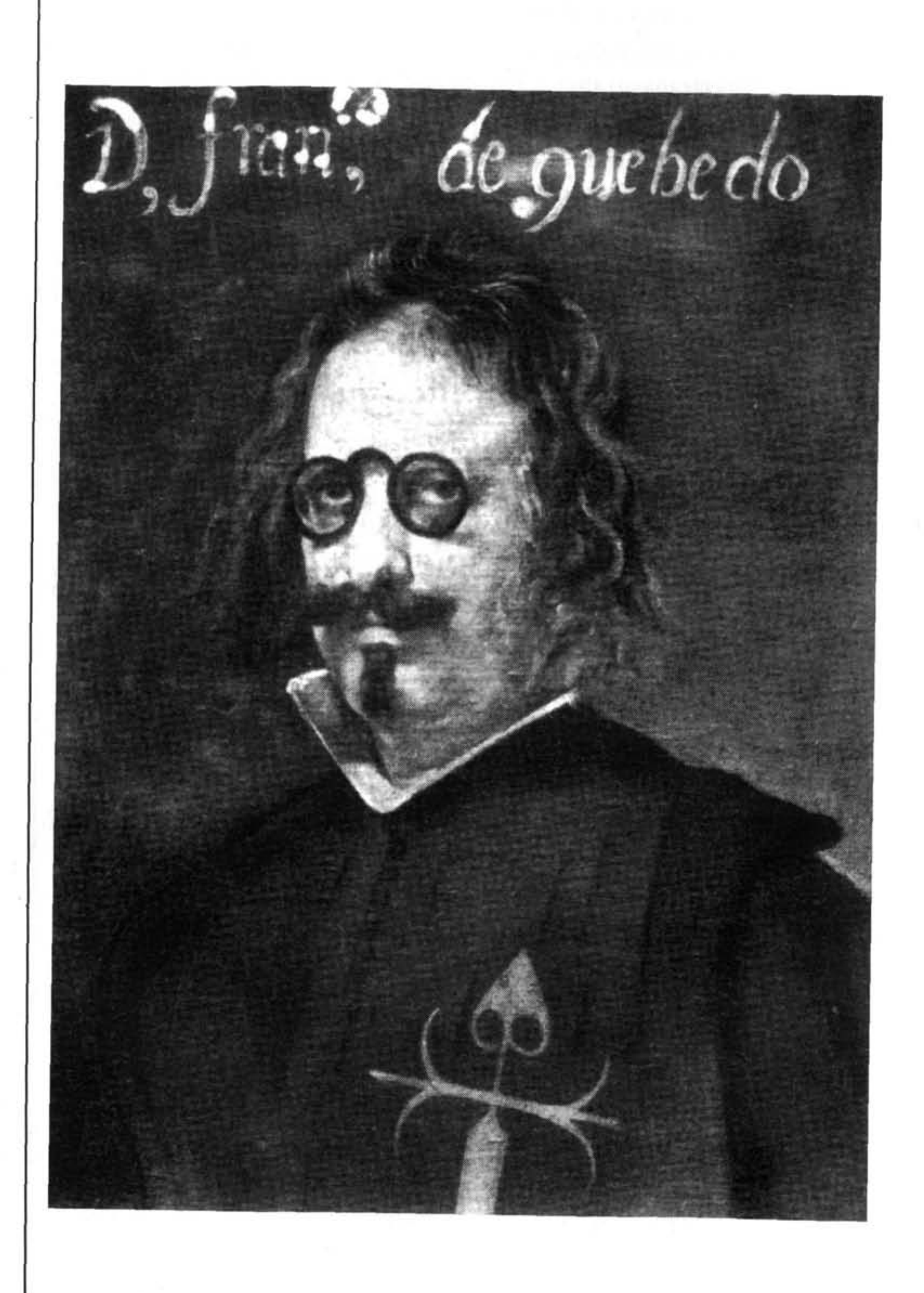
convertía en una matriz de los ciclos de violencia social colonial y del ecocidio. *Guerra guaranítica, guerra de la Triple Alianza, campañas contra el desierto, guerra del Chaco, guerra contra la madera.* En la memoria-consciencia popular, ello se transformó en un suceso traumático único[42]. Como en el Chaco paraguayo, en el argentino las creencias, narraciones y ritos no alcanzaron a restituir ni lejanamente la dinámica de las contradicciones culturales y mucho menos de los antiguos procesos autónomos.

La física de la culpa fue el más hondo, sistemático y armonioso discurso que entrara en la consciencia del aborigen chaqueño. Todavía varias «iglesias» norteamericanas trabajan hoy en esta dirección del sentido. Tampoco se proponen una técnica de la integración de los clanes a la posmodernidad. A veces pareciera que se trata de una experimentación pura. Un estudio de los fenómenos anotando con exactitud todas las circunstancias que los acompañan. Y una variación de los factores que influyen en el fenómeno, con el objeto de que se pueda apreciar el papel desempeñado por cada uno de ellos. En este caso, una experiencia integral de dominación, control y manipulación física de los resultados. Una interpretación del encadenamiento natural de los fenómenos. Más allá, una hipótesis de previsión de los acontecimientos cuando sus causas son conocidas. Estudiar en las culturas más degradadas por la conquista y el ecocidio, la física del comportamiento humano.

Eduardo Rosenzvaig

[42] *Martín Lienhard.* La Voz y su Huella. *La Habana, Ediciones Casa de las Américas, 1990, pág. 269.*

«Del tiempo el ocio torpe y los engaños
del paso de las horas y del día
reputaban los nuestros por extraños»





La *Epístola satírica y censoria* de Quevedo

Pocas obras de Quevedo presentan tanta relación con el contexto vital en el que el poeta se ve inmerso como la *Epístola satírica y censoria,* dirigida al Conde-Duque de Olivares. Los acercamientos al texto publicados hasta hoy tienen como objetivo el análisis del contenido o el esclarecimiento biográfico, y, por ello, olvidan la tensa pugna entre tradición y originalidad que se manifiesta en el barroco. En el momento en que Quevedo compone esta misiva, muchos escritores de los Siglos de Oro han ensayado la epístola poética, han comenzado a decir en español el estilo familiar y moral del *sermo* horaciano, perfeccionándolo y continuándolo. Incluso los tratadistas abordan episódicamente el género, o «subgénero» epistolar, reconociendo la fuente en la epístola horaciana.

Nos encontramos ante un ejemplo de epístola creada en el modelo de las de Garcilaso, Hurtado de Mendoza o Aldana. No hay que buscar en ella, sin embargo, los tópicos con los que habitualmente los escritores renacentistas las componen, y, especialmente, los relacionados con lo moral y con lo familiar. En las líneas que siguen nos proponemos analizar los cauces genéricos por los que fluye la *Epístola satírica y censoria.*

A los estudiosos que indagaron en las relaciones personales entre Olivares y Quevedo los «defraudó» el «prometedor» comienzo de la *Epístola,* puesto que pretendían ver en ella aspectos ajenos a la obra literaria[1]. Sin embargo, desde el comienzo de la composición, el autor nos ofrece claramente una serie de elementos indicadores de lo que pretende. El lector de la época percibía desde los primeros versos que se encontraba frente

[1] *Esa perplejidad es muy general: las pocas páginas dedicadas a este poema en muchas historias de la literatura señalan casi siempre que el comienzo de la* Epístola *despierta grandes expectativas en el lector, que ve defraudadas en seguida. ¿Pensarían quizá que los primeros versos anunciaban un torrente de invectivas o denuncias similares a las del memorial «Católica, sacra, real Majestad»?*

a una sátira y, por la naturaleza híbrida de este género, podía esperar que derivase hacia otros cauces que participaban del terceto encadenado[2].

Reproches de otro tipo podría hacerse a los distintos esquemas estructurales ensayados, entre otros, por Christopher Maurer y Lía Schwartz-Ignacio Arellano[3]. Por nuestra parte, propondremos una estructuración que tenga en cuenta los diversos géneros que convergen en la epístola horaciana y deje de lado los distintos *loci* temáticos.

Maurer[4], después de señalar el «carácter desconectado» de la *Epístola*, que le «da una sensación de desorganización», divide sus 68 estrofas (205 versos) en tres partes:

A) El exordio (versos 1-30): la necesidad de decir la verdad.
B) La materia (versos 31-165): las costumbres antiguas comparadas con las modernas:
  1) la actitud de los antiguos hacia el tiempo (vv. 34-45[5]);
  2) la valentía del hombre (vv. 46-57) y de la mujer (vv. 58-66);
  3) la pobreza del mundo antiguo (vv. 67-84);
  4) su moderación en la comida (vv. 85-105);
  5) su falta de lujo (vv. 115[6]-129);
  6) censura del juego de toros y cañas (vv. 133[7]-159[8]).
C) Petición al destinatario (vv. 163[9]-205): demanda la restauración de las costumbres antiguas,

y propone a continuación otra división más sencilla: «hasta el verso 66 se encarece la fortaleza de los antiguos, y desde el verso 67 hasta el final, su templanza». Maurer observa que no le cuadran «ciertos tercetos —versos 76-84, 106-114 y 196-201—», que —dice— «ni encajan en este esquema ni parecen ser digresiones deliberadas[10]. ¿Cómo explicar su presencia?».

[2] Para una visión panorámica del género (o subgénero) de la epístola moral en el Renacimiento, cf. E. Rivers, «The Horatian Epistle and Its Introduction into Spanish Literature», Hispanic Review, XXII, 3 (1954), págs. 175-194; C. Guillén, Entre lo uno y lo diverso, págs. 167-172, y «Sátira y poética en Garcilaso», El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos, Barcelona, Crítica, 1988, págs. 15-48. Sendos estudios de «Malhaya el que en señores idolatra», de Góngora, a la luz de estas consideraciones genéricas, se deben a J. M. Micó, «A mis soledades voy», La fragua de las soledades, Barcelona, Sirmio, 1990, págs. 103-122, y A. Sánchez Robayna, «Los tercetos gongorinos de 1609 como epístola moral», Silva gongorina, Madrid, Cátedra, 1993, págs. 83-99.

[3] C. Maurer, «Interpretación de la "Epístola satírica y censoria" de Quevedo», Cuadernos Hispanoamericanos, 361-362 (julio-agosto 1980), págs. 93-111. L. Schwartz e I. Arellano, en su edición de la Poesía selecta de Quevedo, Barcelona, PPU, 1989, págs. 119-136, citado de ahora en adelante Schwartz-Arellano. Hasta el estudio de Maurer, la Epístola había merecido escasas consideraciones por parte de nuestros críticos e historiadores.

[4] Op. cit., págs. 96-97.

[5] Faltan en el esquema los versos 31-33.

[6] Faltan en el esquema los versos 106-114.

[7] Faltan en el esquema los versos 130-132.

[8] Faltan en el esquema los versos 160-165 (final del apartado B).

[9] Obsérvese que el final de la parte B) había quedado fijado en el verso 165.

[10] En nota a pie de página, en este mismo lugar (pág. 97), consigna Maurer lo siguiente: «Es curioso que estos versos coinciden en satirizar a ciertos pueblos: cántabros-ligures-moros y tudescos-holandeses-italianos-godos. Los versos 76-84 y 106-111 fueron omitidos, a despecho de la métrica, en la edición de Ximénez Patón (1639)». Pero Quevedo no satiriza a los cántabros. Tampoco a los godos, sino a quienes aducen genealogías antiguas, «gastándolos». Estos pueblos, pertenecientes al pasado que se reivindica, no pueden merecer sátira desde la óptica de Quevedo.



En su respuesta, el estudioso apunta a lo genérico: «tanto la epístola como la sátira [...] se caracterizan por su libertad estructural». Pero a continuación rechaza estas razones genéricas y achaca a un descuido estructural de Quevedo la existencia de estos tercetos[11]. No estamos ante un error estilístico del escritor barroco: las epístolas pueden ser más o menos íntimas o más o menos amistosas, pero no dejan de ser epístolas, marcadas ahora por el cambio de estilo que se produce en esta época.

Lía Schwartz e Ignacio Arellano ensayan otro tipo de estructuración[12]:

1) Propuesta satírica de denuncia de los males presentes (vv. 1-30).
2) Alabanza de las costumbres españolas antiguas (vv. 31-110).
3) Crítica de las costumbres contemporáneas (vv. 111-165).
4) Un pedido al Conde-Duque de reforma y retorno a los antiguos valores (vv. 166-205).

Coinciden Maurer y Schwartz-Arellano en la primera parte de su devisión. Efectivamente, hasta el verso 30 vemos la intención del poeta de *no callar,* pero no es menos evidente que con la utilización del vocativo «Señor Excelentísimo», en el verso 25, ya se introduce la forma epistolar, a través de unas estrofas que sirven de conexión entre la *propuesta de denuncia* y su desarrollo. Por otro lado, estos críticos establecen una separación tajante entre la alabanza de las costumbres antiguas y el rechazo de las presentes, y concretan en sus estructuras una cantidad de versos para cada una de estas polaridades[13].

Creemos que esta delimitación no se corresponde con la organización de los materiales del contenido que Quevedo establece, ya que el escritor intercala ambos aspectos continuamente y realiza su *sermo* en una oposición sistemática de estos polos en el mismo terceto. Cuando una de estas dos perspectivas temporales parece predominar, la otra está presente[14].

[11] *Maurer, al hacer gravitar su opinión sobre unas citas de Lope y de Garcilaso, se ve forzado a usar el rótulo de «epístola amistosa», de dudosa aplicación para este caso: «"Las cartas ya sabéis que son centones,/ capítulos de cosas diferentes,/ donde apenas se engarzan las razones" —lo dice Lope, maestro del género—. Pero esta soltura, este dejar correr el pensamiento, había caracterizado, más que nada, las epístolas amistosas: "Entre muy grandes bienes que consigo/ el amistad perfeta nos concede/ es aqueste descuydo suelto y puro". El "descuydo" estructural de Quevedo no deriva de la confianza ni de la amistad: no* tenía *amistad con Olivares. En una epístola como la suya, donde predomina el estilo elevado, hubiéramos esperado mayor coherencia»* (op. cit., *pág. 97).*

[12] Op. cit., *pág. 126. Crosby, en su edición* Poesía varia *de Quevedo (Madrid, Cátedra, 1991, pág. 193) usa la misma estructura («introducción», vv. 1-30; «elogio de las virtudes de los españoles antiguos», vv. 31-110; «crítica de los contemporáneos», vv. 110-165, y «súplica al primer ministro del Rey, Gaspar de Guzmán, rogándole que avive y reintegre los antiguos valores nacionales», vv. 166-205).*

[13] *Maurer, del verso 34 (debe ser errata por 31) al 129, establece la alabanza de las costumbres antiguas, y del 129 al 159, la crítica de las presentes; Schwartz-Arellano (y Crosby) fijan «la alabanza de las costumbres españolas antiguas» del verso 31 al 110 y la «crítica de las costumbres contemporáneas» del verso 111 al 165.*

[14] *A menudo están* in praesentia *las dos perspectivas, oponiéndose gracias al uso de determinados recursos gramaticales: a) adverbios temporales: vv. 130-131, «hoy desprecia [...]/ entonces fue»; b) demostrativos: v. 84, «esta usura [...] aquella furia»; c) formas verbales (pto. perfecto/presente): vv. 31-32, «yace [...] que fue»; d) adverbios de cantidad: v. 32, «rica menos, más temida»; v. 56, «no a más descansado,*

Desde el verso 31 ya vemos esa contraposición entre la virtud del pasado y el vicio del momento, con un demostrativo que indica lejanía y un verbo en presente:

> *Yace aquella* virtud desaliñada...;

continúa con un verbo en pasado perfectivo *(que fue),* también en posición de comienzo de verso, remarcando así la polaridad *ayer/hoy*[15]; sigue inmediatamente una referencia despectiva al presente por la oposición de dos valores contradictorios *(si rica menos, más temida)* y termina lapidariamente (nunca mejor dicho) con una afirmación negadora de lo contemporáneo:

> en vanidad y en sueño sepultada.

Gracias a estos recursos, y sobre todo a su aglomeración, queda asociada una serie de imágenes morales a cada perspectiva. En los tercetos correspondientes a los versos 55-63, por ejemplo, se asocian, al pasado, *honroso, mortaja, peligroso, hueste* y, al presente, *descansado, vestido, galán, cama:* la guerra frente a la molicie.

Por otro lado, en aquellos tercetos donde no aparece la polaridad manifiesta gramaticalmente, subyace siempre connotada la otra perspectiva, que tal vez el lector actual no perciba, pero sí el receptor directo de la epístola

a más honroso»; e) adjetivos o pronombres indefinidos con valor contrario: v. 64, «Todas matronas y ninguna dama»; v. 113, «todos blasonan, nadie los imita»; f) oración concesiva: v. 32, «fue, si rica menos, más temida»; v. 48, «si mal hablada, vencedora»; vv. 56-57, «si no a más descansado, a más honroso / sueño entregó»; g) oración comparativa: vv. 58-59, «hilaba [...] / la mortaja primero que el vestido»; v. 60, «menos le vio galán que peligroso»; vv. 61-62, «acompañaba [...] / más veces en la hueste que en la cama»; v. 81, «más quiso los turbantes que los ceros»; v. 84, «esta usura es peor que aquella furia»; h) oración adversativa: vv. 118-119, «quedaron / bien perfumadas pero mal regidas»; vv. 43-44, «nadie contaba [...], / sino de qué manera»; vv. 77-78, «ni [...] / hizo el campo heredad, sino matanza»; v. 114, «no son sucesores, sino apodos». Pero en otros lugares, la negación de una de las dos perspectivas temporales conlleva implícita la comparación entre ambas. Los recursos usados para conseguir este enfrentamiento son variados: a) preposición que indica carencia: v. 45, «lograba sin afán»; v. 90, «estaba la garganta sin pecado»; v. 106, «pudo sin miedo»; b) formas verbales que poseen significado de oposición o negación, sustantivos que añaden ese valor al verbo: v. 31, «yace [...] virtud desaliñada»; v. 38, «contaba por afrentas»; v. 42, «reputaban por estraños»; v. 51, «las armas despreció»; v. 69, «usurparon la paz»; v. 130, «desprecia el honor»; v. 68, «era divorcio»; c) adverbios negativos o temporales que modifican el valor del verbo: v. 43, «nadie contaba»; v. 57, «a [...] sueño entregó los ojos, no la mente»; v. 66, «no admitió»; v. 70, «ni los trujo costumbres peregrinas»; vv. 71-72, «ni el Oriente / compró»; v. 76, «no de la pluma dependió»; v. 80, «no mendigando el crédito a Liguria»; v. 89, «buscó [...] no hartura»; vv. 95-96, «ni [había venido...] / la adulación»; v. 117, «el vicio, no el olor, nos acredita» (y también en los versos 36, 44-45, 94-95); d) adverbios o adjetivos que indican el predominio de la virtud sobre el vicio: v. 54, «de sola honesta obligación armado»; v. 75, «Sólo se cudiciaba lo decente»; v. 120, «alhajas las que fueron pieles solas».

El texto de la Epístola que manejamos lo hemos tomado de la Poesía moral (Polimnia), *edición de Alfonso Rey, Madrid-Londres, Támesis, 1992, págs. 290-301.*

15 *De tal manera se quiere resaltar la diferencia que, en aquellos versos en los que no están los dos niveles temporales, el presente de indicativo sigue siendo la marca del momento presente, pero el pretérito imperfecto —en vez del indefinido— nos evoca la del pasado, diluyendo la referencia temporal en una imprecisa edad de oro al estilo de Juvenal.*



(el Conde-Duque de Olivares) y también el lector del siglo XVII. Por ejemplo, en

Del tiempo el ocio torpe y los engaños
del paso de las horas y del día,
reputaban los nuestros por estraños (vv. 40-42),

los sintagmas *ocio torpe* y *los engaños/ del paso de las horas y del día* connotan el presente, mientras que *reputaban los nuestros por estraños* hace referencia al pasado que se elogia y por el que se niega lo anterior.

De la misma manera, en los tercetos siguientes, hasta el verso 57, el único tema parece ser la alabanza de las costumbres del pasado (los verbos se encuentran en esta perspectiva) pero es evidente que la connotación marca el contenido, y que en un verso como

El temor de la mano daba escudo (v. 49),

la elección del término *escudo* no es casual. La marca de ese pasado ideal, intemporal, está precisamente en la ausencia de ese instrumento, que existiría sólo en el presente. Quevedo muestra las dos perspectivas simultáneamente. El vocablo conlleva, además, una profunda carga connotativa: señala la diferencia entre los *desiderata* (sinceridad, honradez, valentía, nobleza), que protegían sin necesidad de «armadura» al hombre de antaño, y los malos usos (hipocresía, doblez, cobardía) que acosan al hombre de la época. Esta idea, como es habitual en el poema, se hila con los versos siguientes:

todas las armas despreció desnudo (v. 51),
de sola honesta obligación armado[16] (v. 54).

Además, en nuestra opinión, las estructuraciones propuestas por estos críticos no dan explicación de la existencia de algunas estrofas que sirven como «puente» entre las partes[17]:

a) los versos 25-30 en los que se sigue tratando el tema anterior: «no dejaré de hablar», pero que ya sitúan el objeto de la *indignatio* del poeta satírico en el espacio: «las dos Castillas». Aparece, además, por primera vez, el vocativo («Señor Excelentísimo») y, por tanto, el «escondido» estilo epistolar;

b) los versos 151-165, que siguen tratando el tema anterior: los juegos de cañas, aunque, ahora, se dirige a los jóvenes nobles y los aconseja, preludiando de esta manera los versos siguientes, en los que se vuelve hacia el primer interlocutor de la *Epístola*.

Ejercite sus fuerzas el mancebo
en frentes de escuadrones, no en la frente
del útil bruto l'asta del acebo.

[16] *R. Lida (*Prosas de Quevedo, *Barcelona, Crítica, 1980, págs. 61-62), observó también el marcado contraste que proponemos: «nos la pintará [la España antigua que trae Quevedo en su* Epístola...*] en explícito contraste con la España actual».*

[17] *Ya Maurer (*op. cit., *pág. 99) lo observa con respecto a los versos 25-30: «Conectan el exordio con la segunda parte dos estrofas de transición, donde la indignación se disuelve en lágrimas».*

Son precisamente esas «estrofas-puente» las que marcan los cambios de estilo, y hacen percibir al lector la intención de Quevedo, que no es únicamente la de escribir una sátira o una epístola moral, sino, si acaso, la de usar ambos cauces para conseguir propósitos personales[18].

En suma, las estructuraciones basadas en el análisis temático son difícilmente defendibles en la *Epístola*, donde lo habitual es que los tercetos coincidan con los períodos oracionales, dándonos la impresión de que dejan fluir sin cortapisas el pensamiento[19]. Una palabra, usada en una estrofa, puede dar pie a la reflexión de la siguiente. Esto ocurre, por ejemplo, en los versos 25 al 36, donde la palabra *inundación* le evoca al escritor barroco la hiperbólica imagen

> Ya sumergirse miro mis mejillas,

y, en el verso siguiente, la referencia a las urnas en que se han convertido sus ojos,

> la vista por dos urnas derramada,

le conduce a potenciar esta idea de lamento casi elegíaco, centrándolo en un espacio específico gracias a la relación de la urna cineraria con el altar donde se deposita:

> sobre las aras de las dos Castillas.

El encadenamiento *fanopeico* continúa de manera insistente en el siguiente terceto, dando paso a imágenes en las que la muerte está presente de una manera obsesiva: *yace, en sueño sepultada, honrada muerte / nunca quiso tener más larga vida.* Esta fluencia a la par de lo métrico y de lo poético ha conectado dos ideas tan distintas como son el llanto y la muerte de la virtud.

Nuestra propuesta, basada en aspectos formales (lo puramente estilístico, lo genérico), es la siguiente:

A) Versos 1-24 (en lugar de 1-30). Comienzo convencionalmente satírico.

B) Versos 25-151 (en lugar de 31-165). Aparición de lo epistolar y confusión de géneros.

C) Versos 152-205 (en vez de 166-205). Peticiones de que sean repuestas las antiguas virtudes: al Conde-Duque y, antes, con tono exhortativo, a los jóvenes de la época.

Analicemos ahora más profundamente el uso de los cauces genéricos en la *Epístola*. Estos 24 versos iniciales son el comienzo de una sátira, escrita, como es habitual, en *terza rima*, y que, además, presenta otras características propias del género, como el comienzo *ex abrupto*, que tanto ha extrañado y tantas confusiones ha producido. Retomemos las ideas de quienes reflexionaron sobre la sátira y sobre la epístola contemporáneamente a la

[18] *Como ya es sabido, la relación Quevedo-Olivares pasó por varias etapas. En la época de redacción de esta epístola, hacia 1624 —coincidiendo con la dedicatoria de su* Política de Dios *al Conde-Duque y con la escritura de la comedia* Cómo ha de ser el privado—, *Quevedo pretendía congraciarse con el poder real a través del valido, del que aspiraba conseguir, en primer lugar, pero no únicamente, el levantamiento de la reclusión en la torre de Juan Abad. Otras obras del escritor nos enseñan cómo va cambiando la relación con Olivares hacia un enfrentamiento cada vez más hostil, que Quevedo exterioriza en obras como* La Hora de todos, Execración contra los judíos *—recientemente rescatada— y otras piezas como el romance «Son las torres de Joray», o, en opinión de Emilio Carilla, el soneto «Érase un hombre a una nariz pegado» («Un soneto de Quevedo»,* Actas del Séptimo Congreso Internacional de Hispanistas, *Venecia, 1980, Roma, 1982, págs. 273-280,* cit. *en I. Arellano,* Poesía satírico-burlesca de Quevedo, *Pamplona, Universidad de Navarra, 1984, págs. 19n y 29).*

[19] *Esto ya lo señala Maurer* (op. cit., *pág. 96). Sólo existe el encabalgamiento estrófico en dos ocasiones: a) versos 136-144. Tres tercetos dedicados a los toros; b) versos 178-198. Tres períodos oracionales de seis versos cada uno con consejos finales al valido.*



escritura del poema: ellos son el punto más cercano a las ideas estéticas de Quevedo.

El Pinciano, en su *Philosophía Antigua Poética*, considera que la sátira «no tiene parte alguna ni principio ni fin: entra do se le antoja y comienza de adonde quiere, ex abrupto, como dice el latino»[20]. Parecidas observaciones encontramos en Francisco de Cascales[21]:

Pierio.— He oído dezir que es la sátira un cuerpo sin cabeça, y si esto es verdad, a mi parecer será defectuosa esta poesía.

Castalio.— Dizen los gramáticos (y esto es a lo que vos aludís) que el satírico entra hablando *ex abrupto*, y es ansí. Pero debaxo de aquella entrada, que haze repentina, va dissimulado un exordio que llama el rectórico insinuación, y ésta es el principio de la sátira; que como este poeta viene a reprehender, y nadie gusta de ser reprehendido, comiença cautelosamente, y como quien haze otra cosa, va culebreando hasta dar en el vicioso que pretende morder. Y según esto, aunque dissimulado y encubierto, usa del exordio que a la materia satírica conviene.

Así pues, Quevedo retoma un procedimiento característico de la sátira latina. No obstante, el comienzo *ex abrupto* no tiene por qué llevar consigo un desarrollo igual de vehemente: era de esperar en alguien que quiere llamar la atención sobre el objeto del reproche moral, dirigido convencionalmente a la colectividad. Este «culebrear», en la acertada imagen de Cascales, explica también el sentido de los oscuros versos 13-24 que Schwartz y Arellano[22] comentan así: «Las verdades que expone el poeta satírico son trasunto de la verdad divina, la única Verdad incuestionable es la que procede de la doctrina cristiana». Maurer llega a calificar estos tercetos como «bachillerías», pero creemos que existen razones genéricas, tópicas, que justifican este «rodeo»[23], que, a manera de anticlímax, parecía desvïar su mirada del objeto de reprehensión, para caer cruelmente después sobre la crítica de los vicios que el satírico pretende enmendar.

Pero el primer verso del poema «esconde» algo más que una enérgica irrupción desde el silencio. Las primeras palabras de la composición, «No he de callar», son de honda raigambre satírica. Al lector de la época podía sorprenderlo el tono vehemente, pero no la intención manifestada, que es un lugar común de la sátira: *difficile est saturam non scribere*, en concreta formulación juvenaliana. De esta forma, el escritor «avisa» con un guiño al receptor del poema acerca del género ante el que se encuentra[24].

Así pues, el lector sabe desde el comienzo que el fundamento de la sátira será la corrección de los vicios públicos, como se espera de este tipo de poesía *morata*, bien refiriéndose a alguien en particular, bien atacando de una forma generalizada aquellas costumbres que al escritor le parezcan reprehensibles. En el primer caso, el autor podría caer en lo burlesco, intentando provocar la risa en el lector. La intención de Quevedo no es ésta, aunque en contadas ocasiones intente mover hacia una risa reflexiva, bien

[20] *Recogido en A. Porqueras Mayo,* La teoría poética en el Renacimiento y Manierismo Españoles, *Barcelona, Puvill Libros, 1984, pág. 196.*

[21] *F. Cascales,* Tablas Poéticas, *ed. de B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975, págs. 182-183.*

[22] Op. cit., *pág. 127.*

[23] *No obstante, sí tiene razón Maurer en su análisis del contenido de las estrofas: «Al lado de la "verdad" relativa vigente en la corte (una verdad que puede silenciarse) hay también una Verdad incontestable»* (op. cit., *pág. 99). Raimundo Lida* (op. cit., *pág. 173) pone estos versos de Quevedo en relación con otros lugares de su obra, especialmente con su* Política de Dios: *«En su* Epístola satírica *podía el censor de las* costumbres presentes de los castellanos *lisonjear a Olivares, inminente restaurador de la virtud antigua, invocando su propio derecho de proclamar la «verdad desnuda» (pecado y escándalo en otros tiempos), como que el conde y Quevedo saben muy bien que la Verdad es Dios. Cabía así que la recia doctrina se transmitiese al auditorio sin que el censor de la moral ambiente se arriesgara demasiado».*

[24] *Una composición que comienza «No he de callar» pertenece inequívocamente al género satírico: el lector lo sabe intuitivamente, por sus lecturas. El crítico, hoy, lo llama convención genérica —por lo tanto, «pacto» entre escritor y lector—. Díez Borque («Manuscrito y marginalidad poética en el XVII hispano»,* Hispanic Review,

distinta de la que suscitan otros poemas suyos[25]. Así ocurre con la sátira de estados dirigida hacia los sastres (justo antes de terminar la composición con un exagerado elogio al Conde-Duque): el noble cree hacer suerte en el toro, cuando es el sastre el que la hace en él:

> El que en treinta lacayos los divide
> hace suerte en el toro, y con un dedo
> la hace en él la vara que los mide (vv. 199-201).

Lo burlesco aparece, al menos, en otro lugar: en el verso 141 *(y rumia luz en campos celestiales),* Quevedo se permite parodiar (puesto que la expresión funciona como «elemento mal colocado») el lenguaje gongorista, después de una serie de elogios al toro que llegan a merecer uno de los pocos encabalgamientos estróficos del poema.

Ante la realidad del mundo que lo rodea, el satírico se propone, como hemos visto, «hablar» y «enmendar». El escritor crea la ilusión de que su verdad es objetiva (de ahí la invocación a la Verdad divina) y que le corresponde a él hacerla pública (el autor toma la «máscara» del satírico de intachable moral: por eso no hay que buscar en el comienzo la *captatio benevolentiae* típica de la epístola moral, cuyo autor no se considera un modelo). En este sentido, el poeta se siente legitimado para condenar o aprobar, introduciéndose de una manera clara con la primera persona:

> Que la niñez al gallo le acometa
> con semejante munición, *apruebo;*
> mas no la edad madura y la perfecta (vv. 148-150);

> *Con asco* entre las otras gentes *nombro*
> al que de su persona, sin decoro,
> más quiere nota dar que dar asombro (vv. 160-162),

e, incluso, para animar al Conde-Duque en el «camino» que éste ha emprendido hacia la renovación de las costumbres:

> Mandadlo ansí, que aseguraros puedo
> que habéis de restaurar más que Pelayo (vv. 202-203).

Encontramos también en estos versos del comienzo de la *Epístola* un recurso retórico muy característico de la poesía satírica, la *interrogatio,* que aparece en los versos 4-6 (aunque también en vv. 142-144).

Los primeros veinticuatro versos de la *Epístola* nos presentan la intención de Quevedo, que aparentemente es enmendar las costumbres, denunciar los vicios, pero que, en realidad, es la de hacer creer al lector que va a escribir una sátira. Inmediatamente después encontraremos otro claro rasgo del género satírico: el menosprecio del presente, que no el de corte —más característico de la epístola moral.

51, 1984, págs. 371-392, cit. *en «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género»,* Edad de Oro, *VI, 1987, pág. 216) afirma que existe un «género de sátira política y religiosa como hay un género de poesía de elogio». Esta «conciencia de género» se da como una expectativa «tanto en la mente del escritor como en la del receptor». L. Schwartz, en el artículo citado, por su parte, opina: «*Satura *y actualizaciones posteriores funcionan literariamente de modo específico, es decir, producen significado* según convenciones reconocibles *[la redonda es nuestra]. Estas marcas textuales crean ciertas expectativas en el lector que se cumplen, o no, en el proceso de lectura y, ciertamente, el lector competente de la época respondía a esas señales» (*op. cit., *pág. 217). Las convenciones a las que Schwartz hace referencia son: a) el poeta no puede callar, aunque sería lo más prudente (*ibíd., *pág. 222); b) protesta de referencialidad (pág. 218); c) incorporación de citas de autores satíricos anteriores (pág. 222); d) identificación entre el autor y la máscara satírica (pág. 232), y e) lugares comunes como el menosprecio de la corte y, por extensión, del presente (págs. 232-233).*

[25] *I. Arellano propone una interesante clasificación, atenta a la inclusión en los poemas de materiales satíricos o burlescos en distinta proporción: «más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresa-*



Con la aparición del vocativo «Señor Excelentísimo», el lector percibe de pronto el marco epistolar en el que se desenvuelve la composición. El metro y la intención moral de lo epistolar y lo satírico se entremezclan a partir de este punto. Asimismo, lo elegíaco también se da cita aquí, como dice Maurer:

> Es frecuente en la poesía epistolar (y esto empezó con Horacio, como ha mostrado Guillaume Stégen) que las ideas suceden «par groupes de deux qui forment entre elles des contrastes, des oppositions». La elegía también se basa en el contraste, en el «ritmo pendular», en el enfrentamiento de contrarios. Camacho Guizado ha notado, en su estudio de la elegía barroca, cómo «el movimiento de vaivén se hace más claro y tajante mediante la fórmula "Ayer...hoy"»[26].

En nuestra opinión, el tono elegíaco de los versos 25-36 es innegable, no sólo por las imágenes que denotan la angustia vital del barroco, sino también por el estilo elevado que descubrimos en algunos versos:

> Caducaban las aves en los vientos
> y espiraba decrépito el venado;
> grande vejez duró en los elementos (vv. 85-87).

Recuérdese el *Exemplar poético* de Juan de la Cueva: «Sirve para amorosos sentimientos [la epístola], / casi como la elegia, si levanta / más el estilo, voz i pensamientos»[27]. Para este poeta, epístola, elegía y sátira están tan próximas que, si predomina el estilo alto, lo epistolar puede convertirse en elegíaco. No obstante, el uso de la polaridad *ayer/hoy* no es privativo de esta forma poética, puesto que el recurso es usual también en la sátira, como menosprecio de presente y alabanza del pasado (véase, por ejemplo, la invocación a la «edad de oro» en el comienzo de la sátira VI de Juvenal, entre otros lugares). Es evidente que estamos ante géneros que confluyen por sistema: Cascales (basándose en Minturno) distingue entre fábulas *patéticas* y *moratas*[28], acercando así elegía y sátira moral.

Desde la «Epístola de Garcilaso a Boscán» venía haciéndose confluir en una misma composición los tres estilos. Así lo vio Claudio Guillén[29]:

> Esta estructura histórica [se refiere a la polaridad sátira/epístola] disfrutó de cierta vigencia o eficacia durante el primer Siglo de Oro en España. El poeta podía enfrentarse con dos polos opuestos pero no irreconciliables, un «principio epistolar» y un «principio satírico». El resultado de su trabajo se situaría en un punto, o en una línea, más o menos próximo a uno de los dos polos. Pero no exijamos que un poema determinado *coincida* completa o perfectamente con cualquiera de los dos principios complementarios (principios que, según advertimos, se necesitan e implican mutuamente).

Podríamos añadir a esta observación de Guillén que no sólo no importa la proporción que de un género u otro se encuentre en cada posible epístola moral, sino que también es irrelevante por cuál de los ingredientes se comience.

dos en estilo más o menos burlesco: 1) Poemas satíricos no burlescos (la risa no es esencial a la sátira) [...]. 2) Poemas satíricos burlescos: intención de censura moral y estilo burlesco [...]. 3) Poemas burlescos: se podrían denominar así los que parecen faltos de intención crítica o moral, atentos únicamente al delectare *y a la diversión risible que procede del alarde estilístico»* (Poesía satírico burlesca, *pág. 37). Esta distinción —tan necesaria— no escapa ni a González de Salas ni a Cascales (véanse los comentarios de García Berrio en* Introducción a la poética clasicista. Comentario a las «Tablas Poéticas» de Cascales, *Madrid, Taurus, 1988, pág. 335).*

[26] *Maurer,* op. cit., *pág. 103.*

[27] *J. de la Cueva,* Exemplar poético, *ed. de J. M. Reyes Cano, Sevilla, Alfar, 1986, pág. 71.*

[28] *Cf. García Berrio,* op. cit., *pág. 333.*

[29] *«Sátira y poética en Garcilaso»,* cit., *pág. 47.*

Los mismos tratadistas del XVII nos apoyan en lo que nos parece un recurso consciente del escritor, y mejor que nadie el citado Juan de la Cueva en su *Ejemplar poético*[30]:

> I lo primero que advertir devemos:
> que la epístola abunda de argumentos
> varios, donde ampliamente la ocupemos.
>
> [...] Cosas en ella de plazer se canta,
> sucesos en viajes dilatados,
> i a varias digreciones se adelanta.
>
> Son a chacota i mofas dedicados
> los versos della i pueden, si agradare,
> ser en mordientes sátyras usados.

También para Pinciano[31] los polos genéricos aludidos entran en colisión, diciendo de Horacio «que aun el nombre dellas [se refiere a las sátiras] le quitó y abrogó totalmente de sus obras, llamándolas ya epístolas, ya sermones», reconociendo una raíz satírica (propósito de enmendar las costumbres) en géneros que aparentemente parecen tener otra finalidad, más cotidiana, menos ambiciosa, más «familiar»[32]. Nos parece fundamental recalcar que tanto en los escritores como en los tratadistas barrocos pesaban las ideas que se tenían sobre el Horacio satírico, y que son fundamentalmente dos, repetidas en cada reflexión retórica: una, el uso de la epístola como vehículo de lo satírico —disfrazar el nombre ayudaría a evitar los riesgos que adquiere el autor de sátiras—; y otra, la contención necesaria en el poeta para no caer en la invectiva personal.

Esta confusión observamos en González de Salas:

> de nuevo pasan a la lengua española de la romana las dos satíricas especies, que en aquel género luciliano habemos dicho, que Horacio siguió con alguna mudanza. Éstas son, como ya sabemos, las que con nombre de *sátiras*, o *sermones*, y las que con el de *epístolas* hoy se veneran entre sus escritos[33].

El mismo escritor recalca en otro lugar «qué poco es lo que se diferencian las *epístolas* de aquel auctor de sus *sátiras*», y señala poco después, «la semejanza que proponemos de esta epístola española a aquellas latinas», que observa en la «satírica reformación de costumbres en traje y hábito de epístola familiar; que es la figura puntualísima que hacen las epístolas de Horacio»[34]. Por otro lado, y para apoyar estas confluencias, llamamos la atención sobre el título de la composición que este editor de Quevedo escoge: *Epístola satírica y censoria...*, haciendo explícita de esta manera su concepción de estos géneros basada en el modelo horaciano.

Así pues, lo satírico nos introduce en lo epistolar, que está suficientemente remarcado en la composición a través de los vocativos «Señor Exce-

[30] *J. de la Cueva*, op. cit., *pág. 71.*

[31] *Recogido en Porqueras Mayo*, op. cit., *págs. 398-399.*

[32] *Rosario Cortés («Introducción» a las* Sátiras *de Persio, Madrid, Cátedra, 1988, pág. 19), comentando los criterios de Horacio sobre la sátira, afirma que ésta «servía de vehículo a la expresión del satírico de sus preocupaciones morales en su círculo de amigos y tenía que mantener el tono relajado de una conversación,* sermo, *entre ellos». Esto ahonda en otra de las concomitancias que se establecen entre ambos géneros: el tono familiar, distinto del de la elegía. Para una visión más completa sobre distinciones entre sátira e invectiva, ver Rosario Cortés,* Teoría de la sátira. Análisis de *Apocolocyntosis* de Séneca, *Cáceres, Universidad de Extremadura, 1986, pág. 31.*

[33] *«Ilustraciones al "Parnaso"», en* Obra poética *de Quevedo, ed. de J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, pág. 106.*

[34] Ibíd., *pág. 107.*



lentísimo» (v. 25) y «Señor» (v. 190). En los primeros veinticuatro versos, el receptor no era Olivares. El tuteo inicial, muy distinto del tono respetuoso y distanciado que caracteriza a sus interpelaciones al Conde-Duque, y la amenaza que representa esa segunda persona («silencio avises», «amenaces miedo»), hacen pensar más bien en un abstracto censurador[35]. Podríamos incluso llegar a creer —y nos equivocaríamos— que hay dos receptores individuales concretos en el comienzo del poema quevediano. Debemos recordar en este punto que uno de los recursos del género satírico latino era la interpelación a la colectividad para hacerla reflexionar acerca de lo que se dice, o, incluso, a personas concretas, como hacen Lucilio y otros autores satíricos. Por esto encontraremos otros cambios de interlocutor en la *Epístola,* como ya veremos.

Pero el interlocutor está presente también en los pronombres de 2.ª persona: «vos» (vv. 166, 169, 172, 175, 187), «os» (vv. 178, 184, 189 y 205). Asimismo, la conatividad se aprecia en los verbos de imperativo y en los pronombres enclíticos que a veces los acompañan: «Pasadnos» (v. 166), «Dad» (v. 176), «Lograd» (v. 190), «Mandadlo» (v. 202)[36].

Toda misiva tiene un destinatario, pero también un emisor, que da noticias al amigo o que le hace alguna petición. Esa función existe en la *Epístola satírica y censoria,* alejándose, yendo más allá, por sus fines, de géneros como la sátira o la elegía. Por ello —y esto es significativo— hay sintagmas que nos recuerdan que el emisor de la epístola forma parte de una colectividad que espera algo del privado: «hacéis repetir siglo pasado / con desembarazar*nos* las personas» (vv. 169-170; es nuestra la cursiva), y, especialmente, en los versos 190-192, donde una «amenaza» colectiva identifica aún más a poeta y sociedad, que ponen los ojos en quien puede asegurar la tranquilidad y la victoria:

> Lograd, Señor, edad tan venturosa,
> y cuando *nuestras* fuerzas examina
> persecución unida y belicosa (vv. 190-192).

El poeta, provisto de su «máscara satírica», da a entender que es la voz de la conciencia colectiva, el poeta legitimado, moralmente irreprochable. Ya no es sólo miembro de la colectividad, sino su portavoz ideal. El uso de la primera persona atestigua esa intención, como en las formas ya comentadas: «apruebo», «nombro», «aseguraros puedo».

La sátira ha servido a los oscuros fines de la *Epístola,* dando al poeta la aureola precisa para aparecer beneficiosamente ante los ojos del Conde-Duque. Asimismo, la elegía ha prestado un lenguaje elevado y unos tintes pesimistas que realzarán aún más la posición del que va a reponer las buenas costumbres. La *Epístola satírica y censoria* se ha servido de tres géneros concomitantes para la expresión de intereses estéticos y vitales.

[35] *I. Arellano comenta la «ambigüedad del destinatario», desdeñando interpretaciones como las de Crosby (en su edición de la* Poesía varia *de Quevedo, cit., pág. 80), quien «identifica a este TÚ con el Conde Duque, destinatario general de la epístola». Esto, en opinión de Arellano, «provoca una incongruencia difícil de explicar», y concluye: «El comienzo de la* Epístola satírica y censoria *se dirige a un TÚ amenazante que se supone advierte al poeta censor. Lo que sucede en realidad es un cambio de destinatario: el TÚ de los primeros versos es distinto del valido, al que por otra parte (el mismo Crosby lo indica) se trata de VOS en el poema» (*Poesía satírico-burlesca, *pág. 30).*

[36] *Para Maurer, sin embargo: «Es una epístola, pero la presencia del destinatario apenas se hace notar» (*op. cit., *pág. 93). A la luz de lo que hemos comentado, nos parece insostenible esta afirmación.*

Existen otros receptores en la *Epístola satírica y censoria,* como no podía ser menos si tenemos en cuenta que el destinatario de la sátira latina era la colectividad. Quevedo la hace presente a través de las formas subjuntivas con valor imperativo:

> *Ejercite* sus fuerzas el mancebo
> en frentes de escuadrones, no en la frente
> del útil bruto l'asta de el acebo.
>
> El trompeta le *llame*[37] diligente
> dando fuerza de ley al viento vano,
> y al son *esté* el ejército obediente (vv. 151-153)[38].

Ya hablamos en otro momento del valor de estas estrofas-puente, que preludian otro tipo de peticiones, éstas al Conde-Duque. Es evidente que se intenta conseguir algo del destinatario (aspecto primordial de lo conativo y de cualquier misiva en general). Se diría que el motivo explícito (reforma de las costumbres) es un motivo «literario», no «sincero». ¿Cuál sería el objetivo último de la carta? ¿Congraciarse con el poder real a través del privado, y con este mismo especialmente, tras el destierro en la torre de Juan Abad, de la que lo sacará el propio Olivares? ¿Esta circunstancia vital explicaría el tono respetuoso y distanciado del poema?[39] Tanto la sátira como la epístola pueden ser usadas como meras creaciones literarias sin llevar a cabo la «supuesta» finalidad a la que están destinadas. El poeta usa los géneros, las convenciones, los tópicos; no se deja dominar por ellos.

En este sentido, Quevedo escribe una epístola desde la tradición horaciana, inaugurada en España por Garcilaso y formulada por Hurtado de Mendoza, pero se aleja de los cánones, como corresponde a su época. El molde de la *terza rima,* también empleado en la sátira y la elegía, le vale a Quevedo para sus propias necesidades expresivas. Los tópicos morales y amistosos desaparecen o toman otros valores, usándose con fines muy precisos.

La familiaridad que caracteriza a la epístola horaciana permitía a los autores renacentistas una «sinceridad», unas referencias a lo doméstico, a lo cotidiano, inusitadas, impensables en composiciones amorosas o mitológicas, que se ajustan por fuerza a los códigos petrarquistas. A partir del manierismo, como otras categorías literarias, también la epístola se metamorfosea, con todas sus características fundamentales: las epístolas de los hermanos Argensola o la de Fernández de Andrada acentúan lo moral o lo satírico frente a lo familiar; las de Lope, por el contrario, juegan con los tópicos morales, invirtiéndolos, pero sin perder las grandes dosis de autobiografía que suelen ofrecer sus obras. Góngora, en su composición «Malhaya el que en señores idolatra», operando «por *eliminación* de elementos y por *radicalización* de sus contenidos sustanciales»[40], llega a eliminar la figura del destinatario. El escritor barroco traspasa así el límite

[37] J. M. Blecua opta por llame, *aunque anota las otras variantes: «le llama», «lo llama»* (Obra poética *de Quevedo, Madrid, Castalia, 1969, vol. I, pág. 300n). Schwartz-Arellano perciben el «valor exhortativo» de estos tercetos* (op. cit., *pág. 134).*

[38] Véanse también los versos 164, «restitúyanse»; 165, «hagan»; 177, «vuélvanse»; 187, «sean»; 189, «muestre»; 194, «tenga»; 195, «descansen»; 196, «suceda» y 198, «hagan».

[39] «¿Cuál es su amplitud estilística? La epístola, desde antiguo, cubre toda una escala, desde lo familiar a lo elevado» (C. Guillén: Entre lo uno y lo diverso, cit., *pág. 172).*

[40] A. Sánchez Robayna, cit., *pág. 99.*



de lo horaciano hacia una nueva formulación del género epistolar (que, no obstante, hay que leer a la luz de la tradición en la que se inserta).

De los elementos esenciales en la fórmula característica de la epístola horaciana (Rivers: «The Horatian Epistle is a literary genre which unites in verse the subject-matter of philosophy and the form of the personal Letter»[41]), encontramos sólo lo doctrinal (estoicismo senequista), pero no lo familiar. No se dirige a un igual, a un amigo con el que puede sincerarse, sino a alguien que está muy por encima del escritor. Por ello, no podrán estar otros tópicos de la epístola horaciana: el elogio de la amistad, como, por ejemplo, en la *Epístola a Boscán* de Garcilaso, versos 28-31:

> Iba pensando y discurriendo un día
> a cuántos bienes alargó la mano
> el que del amistad mostró el camino,
> y luego vos del amistad enjemplo,

ni, por supuesto, el *dulcis amicus*, o la invitación final a que el amigo destinatario se reúna con el poeta, ni la *captatio benevolentiae* típica del comienzo, como en

> Por do, si mi 'scrivir ora no siente
> fértil vena, será la causa d'esto
> ser mi ingenio incapaz naturalmente,

en la *Respuesta* de Boscán a Hurtado de Mendoza (vv. 13-15).

En cuanto al aspecto doctrinal, no hay que buscar la alabanza del *justo medio* (estamos lejos del ideal, expresado en la epístola de Mendoza a Boscán —vv. 139-141—: «Dexa a vezes vencer la voluntad, / mezclando de lo dulce con lo amargo, / y el deleite con la severidad»; Quevedo habla en la *Epístola* de huir de los placeres, siguiendo una idea estoicista de renuncia que afecta a la comida, a la bebida, a la lujuria y a los afeite y adornos externos) ni el *nihil admirari* (otra vez Hurtado, vv. 1-3: «El no maravillarse hombre de nada / me parece, Boscán, ser una cosa / que basta a darnos vida descansada») ni la *seccesio* (*Epístola Moral a Fabio:* «Ya, dulce amigo, huyo y me retiro / de cuanto simple amé; rompí los lazos» —vv. 202-203—).

En cambio, otros tópicos morales sí aparecen, pero dulcificados: no olvidemos que Quevedo, ávido de cortesanía, no pretende apartarse de ella, sino que más bien la cultiva. Quevedo *busca medrar.* El autor, por ello, nombra tímidamente el tópico del *menosprecio de corte:*

> Todas matronas y ninguna dama,
> que nombres del halago cortesano
> no admitió lo severo de su fama (vv. 64-66),

terceto tan distinto de aquel otro en el que Fernández de Andrada nos dice:

[41] Op. cit., *pág. 181.*



Fabio, las esperanzas cortesanas
prisiones son do el ambicioso muere
y donde al más activo nacen canas (vv. 1-3),

o, especialmente, en los versos 52-54:

Triste de aquel que vive destinado
a esa antigua colonia de los vicios,
augur de los semblantes del privado.

Quevedo transforma el tópico en un menosprecio del presente y una alabanza de un pasado retórico, literario y, por ello, no acorde con ninguna época concreta, española ni europea: es la atemporal edad de oro, más literaria que real. Así, en los versos:

A la seda pomposa siciliana,
que manchó ardiente múrice, el romano
y el oro hicieron áspera y tirana (vv. 124-126),

vemos cómo Quevedo busca un paralelo en el mundo romano (que Persio y Juvenal denunciaron) con el momento de ruina moral que censura en el español contemporáneo.

Nos encontramos ante una composición poética singular, pero inserta en una tradición, la de la epístola horaciana, que, al igual que en otros ejemplos de la época, necesita transformarse de acuerdo con una nueva sensibilidad, plena de contradicciones y de angustias, marcada por un contexto político, social y vital muy concreto. En épocas de crisis, se ha señalado, la sátira florece. Quevedo, superado el Renacimiento, no es ya un cortesano que añora el retiro en la naturaleza, o que lo matiza burlonamente —como hace Boscán en su epístola a Hurtado de Mendoza—. Lope, más cerca de Quevedo que de Andrada, confesará, en la *Epístola al doctor Gregorio de Angulo* (verso 171): «traje mi aguja a sacar reja» o «Pensé trocar en esta plata el cobre» (v. 172), con metáforas muy crematísticas. Quevedo, más paradójicamente, usa los elementos consustanciales de la epístola moral para medrar en la corte[42].

Ana M.ª Díaz Benítez y Jesús Díaz Armas

[42] *Las ideas que desarrollamos en el presente trabajo fueron previamente expuestas por nosotros dentro de las tareas del curso-seminario de doctorado «La epístola horaciana en los Siglos de Oro», impartido por el profesor Andrés Sánchez Robayna (Universidad de La Laguna, bienio 1992-3), en el cual fueron discutidas y valoradas. Agradecemos al profesor Sánchez Robayna, así como a las compañeras del seminario, las sugerencias recibidas; las interpretaciones y conclusiones que aquí se formulan son, sin embargo, de nuestra exclusiva responsabilidad.*



Las trampas

Diario de a bordo

Sé que el insomnio me ha de perseguir a lo largo de esta travesía cuyo desenlace tal vez restañe la herida de mi honor. Han pasado tres semanas desde nuestra partida y nada hace presagiar un final próximo: los alisios mantienen el barco atrapado en la quietud como una mosca sobre un espejo infinito; sólo se escucha el inútil batir de las velas y los monólogos de la tripulación que ya dialoga con los espejismos. Persiste el insomnio. He tratado de convocar al sueño con largos paseos por la cubierta o contando estrellas desde el castillo de proa. Los hombres me miran, me temen, me observan como a un ser marcado por la infamia o por un destino aciago. No saben que este viaje concitará todos los terrores de la venganza, porque a pesar del tiempo transcurrido, la herida sigue mordiendo en la inexistente pierna. Ya de amanecida caigo agotado en el camarote. Y entonces Moby Dick vuelve a hundir la fragilidad de mi sueño.

Noticia tan temida

Empezaban a ordenar el espacio de la nueva casa. Ella propuso añadir una estantería en el comedor y deshacerse de aquellos horribles cuadros de segadores y carros de bueyes, también las cortinas de un marrón triste y anodino. Él clasificó los libros con un elemental criterio literario y compró bombillas para las lámparas del comedor. Durante ese día se afanaron en borrar las huellas de los antiguos inquilinos; esas presencias intuidas en las manchas de la pared o en el precario orden con que alguien arrumbó unas sábanas sucias en el fondo del armario. Luego cenaron en silencio con cierta voracidad, cansados de la batalla contra el caos doméstico. Él propuso descorchar una botella de vino tinto. Encendieron la radio y en-

tonces una voz cansina, casi desdeñosa, como llegada desde Santa María, dio la noticia. Ella lanzó un gritito muy agudo y ambos se abrazaron en mitad del comedor, entre un desorden polvoriento de cajas de cartón.

Carveriana

Ellos tenían una cabaña al lado del aeropuerto y un terreno donde plantaban cebollas y tomates, dos perros de caza muy sucios y una bicicleta antigua de color verde. Los domingos cocinaban paella para un matrimonio de amigos entre moscas azul cobalto y los gritos de la chiquillería. Luego remataban la comida en el chiringuito de Paco. Allí bebían coñac, hablaban con la mujer del dueño, que solía pasearse con sonrisa de borracha luciendo con orgullo unos muslos varicosos con los que ganó un concurso de minifaldas. Ellos jugaban una partida de mus y ellas criticaban a la mujer de Paco a la que consideraban un poco atrevida. Al atardecer caminaban hacia los coches por el sendero polvoriento. Se perseguían entre las huertas y las mujeres reían las bromas procaces de sus maridos. De vuelta a la ciudad, algo somnolientos, escuchaban el rugido de los motores en el aeropuerto y los aviones cruzaban la autopista por encima de sus cabezas.

El contrato

Le sorprendió que los trámites hubieran sido tan sencillos, tan asépticos, guiados por la falsa jovialidad que desprende la retórica administrativa, solemne y vulgar al mismo tiempo. La cita tuvo lugar en un lujoso apartamento del centro de la ciudad. El hombrecito de la joroba le explicó los deberes contractualmente adquiridos con su representado e insistió con una sonrisa sin labios en algunas cláusulas especiales. Muy sencillo. Nada de sacrificios cruentos o festines de sangre en la medianoche —tópicos que achacó a su deformación literaria—. Ni siquiera la fetidez del azufre; en su lugar, el olor dulzón del perfume que una secretaria de belleza de cuadro de Gustav Klimt sembró a su paso por el pasillo.

Jamás hubiera sospechado que fuera tan sencillo un pacto con el diablo.

Sombras que nunca se pierden

A través del lomo del felino, que le miraba con pereza milenaria desde el mullido círculo del regazo de la mujer, el hombre alcanzó su mano. El



gesto, algo atrevido en aquellas circunstancias, pero cortés, y que resumía la historia de ambos —las ausencias, el hilo de una correspondencia tantas veces roto y recobrado, los mensajes cifrados que se enviaron a través de terceros, el tanteo que se prolongó durante una demencia casi adolescente de cuatro lustros— fue correspondido por ella, acogido con un tintineo de pulseras y anillos del color de la plata sucia.

Habían envejecido, y al igual que la casa —sutilmente desmoronada, cuyas maderas recordaban el cuero ajado, algo más desnuda de luz, mucho más silenciosa— descubrían en sus rostros las arrugas, menos cabello en él, los hombros deprimidos, un moño todavía oscuro trenzado en la nuca de ella, los senos tristes bajo la blusa. Las señales que deja el aprendizaje del desencanto: nuevos rasgos que nunca hubieran sospechado en los tiempos de la juventud eterna, casi blasfema, cuando las circunstancias, «la vida», interpusieron un viaje que él inició con fecha de vuelta y cuyo regreso se producía ahora, diecinueve años después, una ausencia en la que mantuvieron una correspondencia apenas interrumpida en la que se habían escrito palabras como «culpa», «reproche», «desamor», «edad adulta», «locura», «incoherencia», «viudedad».

—Sírvete más té, ¿o prefieres un brandy?

Ella insistía, tratando de vencer un miedo incubado precipitadamente cuando supo de su llegada: una llamada telefónica desde el aeropuerto y la voz que reconoció de inmediato —el acento extranjero, inconfundible— al otro lado del hilo telefónico. Un miedo que la había acompañado hasta ese instante y cuyos efectos supo disimular entregada a la crianza de tres hijos: Darío, Mariana, Rosita, sanos y bellos, lejanos ya, en la ciudad, a punto de perpetuar el apellido del padre, al que una obstrucción de las arterias fulminó sobre la hierba del jardín, hacía ahora apenas dos años.

—Tomaré brandy; me gusta y me recuerda a ti y a esto —sonrió— además hace calor, y lo adoro en verano... recordarás.

El hombre miró a su alrededor.

—¿Qué tal vives aquí?

La miró con fijeza, tratando de conjugar de alguna forma nueva a aquel ser. La pintura del lápiz, de un negro casi agresivo, resaltaba el azul marino de los ojos, también la piel blanquísima. El resultado era una mujer de belleza *fin de siècle*, entre dulce, perversa y esotérica.

Ahora no fumaba. Apartó el gato, que saltó hacia el jardín, y cruzó las piernas cubiertas hasta el tobillo por una falda blanca.

—Puedo decir que soy feliz —aventuró—. Vivo tranquila y dispongo de mucho tiempo y el dinero no me falta; sabes que él era muy hábil en los negocios... Cuido el jardín, compro muebles en los anticuarios... estoy aprendiendo alemán... Mis hijos son fuertes, hacen lo que desean y me quieren, pronto

me darán nietos... la verdad es que espero eso más que nada... Conocerás a Darío, llega hoy. Tiene mucho talento para la fotografía. Áquella es suya —señaló hacia el recibidor—.

En la penumbra un retrato de ambos: ella sentada en un columpio, él detrás, sonriendo.

El hombre asintió.

Ella no lo deseaba, pero aquella referencia había creado un silencio en la estancia que el olor del té mentolado parecía acentuar o poblar de una reminiscencia indeseable, agotada.

A través de la ventana, detrás de los muros cubiertos de hiedras, podía verse la vía de ferrocarril; más allá los cerros pelados, erizados de hilos y postes telegráficos.

—Déjame mirarte.

—¿Doy una vuelta?

—Shhh... Cállate —ordenó ella con el dedo índice contra los labios.

Su semblante se endureció. Él aceptó su mirada.

Observó al hombre sentado, al viejo enamorado de la adolescencia con quien no pudo ser, que llegaba montado en las furgonetas de los campesinos, con escritos en un cuaderno de hule azul y las botas cubiertas de polvo, oliendo a sudor en el atardecer. Y vio a un hombre demacrado, con bolsas debajo de los ojos, con algo de impostura en su juvenil vestimenta: camisa blanca y vaqueros. Y debajo de aquel hombre adivinó el boceto del muchacho desaparecido diecinueve años atrás y llegado ahora, como un resucitado, sin saber qué a ciencia cierta, por qué o para qué.

—Deseable —diagnosticó sincera, riendo al aire de la estancia.

—Tú también —dijo él sin pensar, obligándose a algo que acaso podría fulminarle o hacerle desaparecer.

Se hubieran abalanzado el uno sobre el otro, como dos gatos encelados, desnudándose, tropezando con las sillas, derribando la tetera, mojándose con saliva, buscándose la piel del cuello, la consistencia del pecho con voracidad de animales libres al fin frente a la llanura, frotándose y gimiendo sus nombres, algo mareados por todo, si no fuera porque en ese instante alguien anunció una llegada desde el recibidor.

Recompusieron su situación, cambiaron la mirada y ocultaron el breve temblor de sus piernas, cuando apareció el joven: alto, distante, en el umbral de la puerta. El hombre se incorporó.

Con afectada naturalidad ella salió a su encuentro.

—Darío...

Le besó y pasándole el brazo por los hombros, le acompañó en su entrada.

—Éste es Gabriel, un viejo amigo de tu padre y mío... hacía casi veinte años que no sabíamos el uno del otro... —mintió.



El hombre tendió la mano al joven. Estrechó una mano blanda. Reconoció las facciones del muerto —el mentón adelantado, hostil, los labios finos, el cabello negro, la media sonrisa insegura...

Cuando los tres se sentaron alrededor de la mesa, ambos apreciaron con resignación el odio atávico, instintivo, que brillaba en el verde oscuro de los ojos del muchacho.

Actos fallidos

Hasta entonces, mi existencia —si se me permite el uso de tal expresión— era una antigua forma del temblor que habitaba en las penumbras de un desván de su memoria, allí donde aguardan todos los terrores olvidados de la infancia; ésos que nunca desearíais volver a visitar. Nada hacía suponer mi aparición. Debió sentir horror cuando irrumpí en su sueño, confundiéndome al principio con una vulgar pesadilla. Pero fue ella quien me convocó o su mente, que aquella noche se hallaba perdida en un paraíso artificial de vapores de láudano.

Me entrevió surgiendo de una profundidad sin tiempo: primero una pierna, un brazo, una mano, luego mi estatura excesiva, mis andares de gigante taciturno, finalmente el rostro...

Fui una aparición engrendrada por la luz de un relámpago; el mismo que restalló en la noche e inundó su habitación con fulgor de ultramundo. Fue entonces cuando despertó, y poseída aún por la forma monstruosa de mi espíritu, me dio vida.

¿Tendré que agradecer a Mary Shelley ese dudoso privilegio de la existencia literaria?

Sala diecisiete

A Nuria

Podía verles a través del ojo de buey. Había algo cómico en sus figuras deformadas por la concavidad del cristal: serios algunos, hablando otros, tratando de restar gravedad a la circunstancia. Había adelgazado, empequeñecido. Se recordó a un santón hindú o a una valiosa reliquia en la hornacina. Sus manos hermosas, de pianista retirado, habían perdido su estilización primitiva. Su cuerpo desprendía un desagradable olor a ácidos, se afanaba por ello en concentrarse en el aroma levemente selvático de las simprevivas que la joven florista de ojos garzos depositaba a su alrede-

dor. Deseó acariciar su piel morena, susurrarle un piropo al oído, sentir que su tacto templaba un poco la frialdad blanca del tanatorio.

Dramatis personae

Era alto, irritable; sólo aparecía por el bar el último viernes de cada mes. Exacto como un autómata, entraba a las diez en punto de la noche con la indolencia de los bebedores solitarios, reconociendo de soslayo los silenciosos vínculos que le unían al resto de la clientela. Asiduo lector de novela negra y obsesivo cinéfilo, cuidaba su aspecto físico con calculado desaliño, gustaba a las mujeres —algo que él parecía ignorar— y fumaba desde su más que notable estatura apoyando su mandíbula de *cow- boy* sobre la barra. No era muy comunicativo, solía entornar los ojos sumiéndose en falsas ensoñaciones en la actitud de quien recuerda antiguas afrentas o hurga en el recuerdo de un amor despechado. Una cicatriz, que el tupé no podía ocultar, le cruzaba la frente de sien a sien.

A las once en punto cruzaba a grandes pasos el local y orinaba estrepitosamente contra la taza del baño mientras tarareaba un viejo *fox-trot* —*Night and day*, por ejemplo— o el tema de alguna banda sonora.

—¿Sabes?, algún día acabaré con todos ellos.

—Claro, Alfredito, claro, tú eres un tipo duro, pero debes tener paciencia —respondía el dueño del bar sin mirarle, mientras pasaba un trapo húmedo sobre la barra.

Luego pagaba sin esperar el cambio y cogía un taxi rumbo al sanatorio.

Aquella guerra

A Aquilino Santos

Hace mucho tiempo que el abuelo ha dejado de contar, como solía hacer siempre con las mismas palabras y gestos que restaban solemnidad al hecho, aprovechando una celebración, una visita de la ciudad, cómo una tarde en el frente de Brunete, él y siete soldados encontraron refugio en un caserón abandonado y jugaron varias partidas de mus mientras escuchaban el bramido de los obuses que cruzaban por encima del tejado y explotaban en los alrededores... «Llevábamos nueve partidas jugadas y cincuenta y dos obuses contados cuando no sé bien por qué —esas cosas vienen así, de repente, como un latido— sentí que algo iba a pasar y les dije que nos fuéramos de allí, que el próximo nos tocaba a nosotros y ellos nada, que



si envido a chica, que si tú eres un cagao, que si envido a grande, que si eres un cenizo, que si.. ¡órdago! Y entonces fue como si lo viera llegar, '¡éste cae, éste cae!' —les grité— y me tiré por la trampilla de la bodega, corrí entre los toneles y me parapeté al fondo... y me cagüen que cayó: ¡baummm!... (En este punto solía callar, extendiendo con un gesto de las manos el efecto de la onomatopeya, manteniendo en nosotros un silencio de ojos muy abiertos.) Después subí arriba y nada... todos muertos... me oriné allí mismo y salí corriendo hacia el monte... ¡Me cagüen las cartas de Dios!».

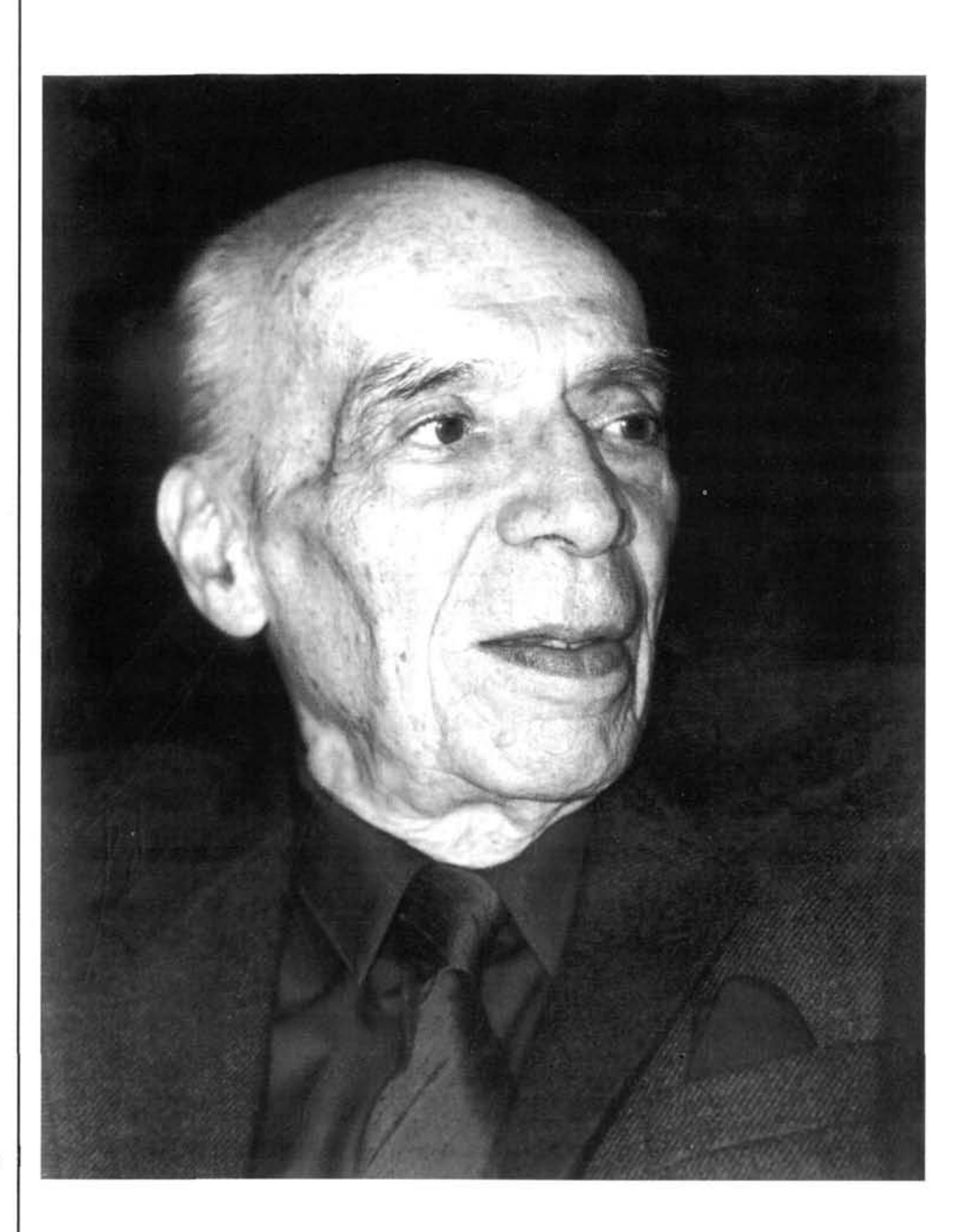
Y entonces reía, apurando el vaso de vino tinto hasta el fondo.

Ahora pasa las tardes en la mecedora del patio, bajo la solisombra de las parras. Y su mirada parece haberse perdido en el cuadro impresionista de las flores del invernadero.

Las trampas

Abrí esta mañana el buzón del correo y entre varios folletos de publicidad —un curso de informática a distancia, un gabinete de psicólogos, no sé qué oferta de lencería femenina— encontré la carta. El membrete indicaba que había cruzado el océano. Al principio no reconocí la caligrafía de colegio de monjas —las tes y eles muy erizadas, los últimos trazos de bucles cerrados— con que estaban escritos mi nombre y dirección, pero un pálpito posterior me hizo retroceder en el tiempo a una ciudad amarilla, verde y gris, con mucho coche despintado, bulevares polvorientos y el olor de la guayaba en las esquinas. Un lugar que yo había sepultado bajo una escombrera de mi memoria y al que ahora esa carta me obligaba a regresar. El mensaje era sencillo: la rosa negra del cáncer le crecía en las entrañas y la metástasis era ya irreversible. El pronóstico no dejaba margen a la duda: dos meses. Había decidido utilizar ese tiempo en un macabro comercio con el perdón y saldar así cuentas con seres del pasado, ajustar las cuestiones pendientes con su conciencia. Reconocía su culpa e imploraba mi absolución. No sabe que yo siempre asocié su perfidia con un cierto sentido de la dignidad estética, y que esta carta ha clavado una puñalada de luz en el vampiro que crié con su recuerdo.

Juan Gracia Armendáriz



Emilio Adolfo Westphalen



Padres pródigos e hijos fecundos

Continuidad y renovación de la poesía peruana actual

A la memoria de Beba y John

Uno de los fenómenos más interesantes —y quizás inexplicable— en la realidad cultural del Perú de hoy es la abundancia y persistencia de la poesía. Sin duda, hay en ese país una sólida tradición poética moderna fundada por Manuel González Prada, José María Eguren y César Vallejo entre los primeros, cuya riqueza sólo puede compararse con las de países como Chile, México o Nicaragua. Pero que esa tradición no se haya perdido y, mejor aún, se haya renovado en las difíciles circunstancias por las que atraviesa el Perú, no deja de ser tal vez asombroso. En todo el mundo se sabe de la crisis peruana, que comenzó a hacerse aguda ya a mediados de los años setenta, durante la llamada «revolución militar» iniciada en 1969, y que desde entonces no ha hecho sino empeorar; se sabe (o al menos se tiene una idea) de los males políticos, sociales y económicos que nuestro colapso histórico ha desatado en terrible conjunción; se sabe sobre todo del fenómeno de la doble violencia terrorista y contraterrorista que creció hasta convertirse en una verdadera guerra civil, en un cataclismo que ha devastado no sólo vidas y bienes, sino —lo que es peor— la fe de los peruanos en su propio destino. Pero muy poco o nada se sabe fuera de sus fronteras sobre los efectos que la crisis ha producido en la actividad creadora e intelectual del país; es decir, en esa parte de su vida espiritual que no se mide por estadísticas, ni preocupa a los medios de información. La resistencia de la literatura a desaparecer en una sociedad en estado de emergencia es un fenómeno que no ha recibido suficiente atención.

Mi intención en estas páginas es reflexionar un poco sobre el tema —olvidado pero sin embargo trascendente— del quehacer literario peruano que, en medio de una situación nacional que ha hecho de la anomalía la norma, representa algo fundamental: lo que llamaré *la respuesta creadora a la barbarie de la destrucción.* Mis reflexiones tienen varias limitaciones, entre ellas las de tiempo y espacio, pero la más importante quizá sea el hecho de que la perspectiva que ofreceré es la de un lector y crítico que ha permanecido casi veinte años fuera de su país y que, aunque no ha perdido ciertamente el interés por la producción literaria peruana, sí ha tenido que leerla —salvo breves contactos periódicos— al margen del contexto específico en el que esa producción se fermenta y surge. Hablo, pues, desde la perspectiva de alguien que, habiéndose exilado físicamente, tiene que hablar de muchas cosas que le son entrañables, pero que, a pesar suyo, debe contemplar a cierta distancia. Soy perfectamente consciente de ese riesgo y lo asumo no sin vencer antes algunos escrúpulos. Pero tengo la esperanza de que, convirtiendo el defecto en virtud, la marginalidad de mi mirada contenga visos de la objetividad que, los que hablan desde adentro, no siempre alcanzan precisamente por eso. Tratando de pisar un terreno que me sea más conocido, elijo como tema uno que liga el reciente pasado con el presente inmediato; es decir, las relaciones de la tradición poética establecida antes de la crisis con la que surge a partir de ella. Y lo trataré del mismo modo como he iniciado estas primeras páginas: combinando el esbozo testimonial con la actitud crítica. Espero que eso muestre, siquiera en parte, el por qué de la continuidad, la dirección y las variantes del proceso de nuestro lenguaje lírico.

Comenzaré señalando una primera gran diferencia entre el modo como se producen la narrativa y la poesía peruanas. Desde hace unos 25 años (es decir, desde la muerte de Arguedas, en 1969), la porción más significativa de la novela ha sido escrita fuera del país; aunque muy pocos lo hayan advertido, nuestra narrativa ha sido esencialmente una *literatura exiliada.* Los tres mayores narradores activos en estos años son indiscutiblemente Julio Ramón Ribeyro, Mario Vargas Llosa y Alfredo Bryce Echenique; los tres han operado desde diversos centros europeos: París, Londres, Barcelona o Madrid. Un par de aclaraciones: aunque Vargas Llosa vivió en el Perú entre 1974 y 1990, incluso parte de su obra literaria de ese período fue realmente fruto de sus extensas residencias en Italia, Alemania y varias ciudades de Estados Unidos; y todo parece indicar que seguirá siendo así en el futuro. Por su parte, Ribeyro ha decidido retornar recientemente a su país, quizá de modo definitivo, después de una ausencia de unos cuarenta años. Su caso es curioso: de los tres exiliados, es el único que continuó publicando sus obras en Lima, aunque a partir de los años setenta fue



también editado en Barcelona. Pero hasta el momento casi todo lo que ha publicado es todavía obra europea, incluyendo su diario personal (Ribeyro 1992). Bryce sólo ocasionalmente ha publicado en el Perú o fuera de Barcelona y Madrid, donde es un autor enormemente popular, quizás en un grado aún mayor que en su propio país. Todo esto quiere decir que el sector más conocido de la narrativa peruana ha crecido fuera de sus fronteras y que, desde allí (con la notable excepción de Ribeyro), sus obras llegan al público local, lo que plantea un interesante tema para la sociología literaria. No hay que olvidar tampoco que las tres últimas novelas del desaparecido Arguedas se publicaron por primera vez en Buenos Aires, lo que sin duda ayudó a establecer su prestigio nacional, que hoy alcanza una altura casi mitológica.

Debido a razones editoriales y de otro orden que no puedo detallar aquí, el proceso *interno* de la novela peruana ha sido discontinuo, accidentado y precario. Aunque no es éste mi tema, diré al menos que esas condiciones se transparentan en ella misma de modos muy diversos, pero sobre todo en su tendencia endocéntrica; es decir, en su doble conciencia de ser primariamente un producto de consumo interno y de estar separada en cierta medida del resto de la producción novelística peruana e hispanoamericana. Una de las cosas que más me impresionó en uno de mis retornos al Perú a comienzos de los años ochenta, fue descubrir el modo intenso en que la cultura peruana se había volcado hacia dentro, encerrándose en sí misma en un explicable gesto de afirmación y sobrevivencia. Como esas plantas suculentas que florecen en el desierto, la vida cultural hundía ávidamente sus raíces en el polvo, confiando en que la propia humedad almacenada en sus ramas le permitiría subsistir por su cuenta. El viejo dilema entre nacionalismo y cosmopolitismo que ha alimentado tantas polémicas en nuestro continente, cobró entonces una inquietante actualidad. Si, por un lado, la quimera de una cultura nacional autónoma parecía volver a fascinar a muchos, por otro, había una marcada curiosidad por las novedades literarias y estéticas que lograban filtrarse desde fuera. Pero una vasta y profusa cultura popular había capturado el centro de la vida espiritual peruana, desplazando otras manifestaciones tenidas como obsoletas o elitistas. La improvisación, la sustitución o la rápida adaptación criolla —artes en las cuales los peruanos hemos sido siempre hábiles— eran practicadas ahora con un aire de urgencia y pasión que no dejaba lugar a dudas.

Ocupando los espacios vacíos que le dejaba el proceso entrecortado de la novela, la poesía empezó a cumplir papeles que antes le habían sido ajenos. Empezaron a aparecer poemas narrativos, poemas-fábulas, poemas-ensayos antropológicos, etc. El campo social de su significación también creció y se profundizó. En una situación de emergencia, el género que me-

jor sobrevivió fue el más flexible y proteico, capaz de adaptarse a las carencias y limitaciones de la vida cultural peruana. Si publicar una novela o un libro de cuentos resultaba poco menos que imposible, la actividad poética podía refugiarse y prosperar en las páginas de suplementos y revistas dedicadas al género, en los socorridos recitales de aulas universitarias o centros culturales, en modestos cuadernillos de tirada limitada que, más que venderse, circulaban de mano en mano. (Otro fenómeno que descubrí en los ochenta fue el de las librerías donde la gente no iba a comprar libros, sino a *leerlos*, a veces con la amigable comprensión del librero.) Así, como necesitaba menos para existir, la poesía pudo resistir mejor los embates de la crisis.

No quiero, ni por un momento, sugerir que no hubo *—dentro* del país— buenos novelistas en el período del que me ocupo, ni que los poetas gozaron de una situación privilegiada: nadie que se dedique en el Perú a menesteres literarios, artísticos e intelectuales la tiene. Lo que trato de señalar es que la narrativa y la poesía peruana adoptaron, simplemente por razón de las circunstancias, distintos módulos para su producción y comunicación: mientras una sección importante de la primera florecía en el extranjero y desde allí nos llegaba, oscureciendo la local, la poesía —con una sola gran excepción, que señalaré luego— era fruto de un quehacer doméstico que se diseminaba sólo desde dentro. Lo interesante es que, pese a las condiciones precarias en que esta difusión se realizaba, la producción poética, que bien pudo desaparecer y perder el favor de su pequeño público, no sólo lo mantuvo sino que lo amplió y aseguró así su propia continuidad.

Esta continuidad, que le ha permitido ser ella misma y a la vez cambiar al compás de los tiempos, es el notable fenómeno que quiero destacar. En la compleja articulación que lleva de una generación a otra, el rechazo o la negación de la anterior es un elemento que casi nunca está ausente. Tampoco en el caso de la poesía peruana, donde reacciones violentas, como las que representaron *Hora Zero* y *Estación Reunida* en los años setenta, no han faltado. Pero no importa cuán feroces fueron los ataques que los jóvenes lanzaron sobre sus antecesores: el lazo literario que los unía nunca se rompió del todo. Los hijos rebeldes dieron un fecundo giro a las lecciones recibidas de padres pródigos que resistieron sorprendentemente bien el paso de los tiempos. De hecho, mientras los nuevos poetas mantenían vivo el fuego de la poesía y provocaban grandes cambios, un buen grupo de los mayores siguieron conservando su posición rectora y contribuyeron a la transición con sus propios modelos, innovaciones y prácticas. Una serie de figuras claves —clásicas o marginales— fueron definiéndose en el panorama poético de este siglo y orientando su proceso.



El mayor, en todos los sentidos de la palabra, es indudablemente Vallejo. Cuando murió, en 1938, era un poeta cuya obra era poco o mal conocida. La publicación póstuma de sus *Poemas humanos* (Vallejo, 1939) mostró que lo que ignorábamos de él era una porción sustancial para establecer su enorme trascendencia en la poesía de nuestro siglo. Pero esa edición parisina era cortísima de tirada (250 ejemplares) y puede imaginarse que también lo fue el número de sus lectores. Es sólo diez años después, gracias a la edición Losada de sus *Poesías completas* (Vallejo, 1949), que el influjo nacional y el prestigio internacional de Vallejo realmente empiezan. Recuérdese que los libros de Monguió y Coyné corresponden a una época, inmediatamente posterior (Monguió, 1952; Coyné, 1958). Es decir, Vallejo sólo empieza a ser una figura establecida a partir del medio siglo, lo que explica su impacto sobre la generación de esa década.

Entre los que empezaron a escribir cuando Vallejo estaba vivo o poco después, hubo un grupo notable de poetas, que son figuras fundamentales en nuestra tradición poética contemporánea. Esos poetas eran mejor conocidos por sus nombres que por sus obras, pues habían sido publicadas, desde fines de los años veinte, en ediciones que poco después se volvieron inaccesibles, rarezas que los lectores más devotos consultaban en la Biblioteca Nacional u hojeaban en colecciones privadas: eran parte de una tradición que por entonces se encontraba incomunicada y dispersa. Dos antologías vinieron a remediar esa situación y fueron para muchos fuentes de información obligada. Es significativo que esas antologías sean obras de poetas pertenecientes al grupo activo en los años cincuenta, ansiosos por dar a conocer quiénes eran sus padres literarios, y que ambos sean trabajos de colaboración. La primera es *La poesía contemporánea del Perú* (Eielson, Salazar Bondy y Sologuren, 1946); y la segunda es la *Antología general de la poesía peruana* (Romualdo y Salazar Bondy, 1957), que cubría desde la poesía quechua precolombina hasta el presente. Son, sin duda, las mejores recopilaciones de su tipo.

A estas obras cabría agregar el importante estudio de Monguió *La poesía posmodernista peruana,* que difundió ésos y otros nombres fuera del Perú (Monguió, 1954). Todos estos trabajos revitalizaron el nexo entre los protagonistas de la época y sus antecesores inmediatos. Dos décadas más tarde, otra antología, *Vuelta a la otra margen,* de Mirko Lauer y Abelardo Oquendo, se propuso recoger las obras de seis poetas (Moro, Oquendo de Amat, Martín Adán, Westphalen, Eielson y Chariarse) por «el magisterio que ejercen sobre la poesía posterior» (Lauer y Oquendo, 1970:8). Éste fue otro libro de lectura indispensable entonces porque incorporó a nuestra tradición poética algunos nombres que habían permanecido hasta entonces un poco en la periferia.



De los seis de *Vuelta a la otra margen* por lo menos dos habían recibido, por diversas razones, cierta atención antes de aparecer esta antología. Uno de ellos es Oquendo de Amat. Tras escribir un único libro, *Cinco metros de poemas* (Oquendo de Amat, 1927), un plegable en forma de acordeón, cuyo depurado lirismo, encanto imaginístico y agilidad experimental resultan incomparables, este poeta murió a los 31 años en medio del caos de la guerra civil española, adonde lo llevaron sus convicciones políticas. Sus rastros físicos desaparecieron durante mucho tiempo y lo mismo ocurrió con su brevísima obra, hasta que en 1967, en su célebre *Discurso de Caracas* al recibir el premio Rómulo Gallegos, Vargas Llosa lo expuso, por primera vez, a la luz de un público internacional y provocó un renovado interés por él. Luego de eso, el libro de Oquendo de Amat fue reeditado en Lima (dos veces), Madrid y México[1]; su obra y persona, estudiadas por la crítica; y su ejemplo, retomado por los jóvenes que entonces empezaban a escribir.

El caso de Westphalen es distinto y singular. En *Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte* (Westphalen, 1933 y 1935), había explorado las aguas más profundas del lenguaje lírico, de donde emergía trayendo retazos de imágenes y visiones eróticas de poderosa sugestión. Esos dos breves libros nunca se reeditaron y alcanzaron así una dimensión casi legendaria, que mantuvo vivo el nombre de su autor como parte de un culto que compartían sólo unos pocos. Pero Westphalen fue, durante ese mismo tiempo en el que guardó silencio poético, el director de las dos más importantes revistas literarias peruanas después del *Amauta*, de Mariátegui: *Las Moradas* (1947-1949) y *Amaru* (1967-1969), que fueron grandes focos de lo mejor que se produjo en esas respectivas décadas en literatura, artes e ideas en el Perú, el resto de América y Europa. El infalible gusto de Westphalen y sus lazos personales y espirituales con el movimiento surrealista le permitieron incorporar valiosísimos textos poéticos, narrativos y ensayísticos a nuestra tradición literaria, pero sin ignorar a escritores que estaban en las antípodas de esa línea, como José María Arguedas y Julio Ramón Ribeyro. Es difícil exagerar el papel fundador y renovador que cumplieron estas publicaciones en nuestra cultura literaria. Sólo mucho tiempo después, en 1980, Westphalen reunió bajo el título *Otra imagen deleznable...* (Westphalen, 1980) los textos de sus libros de la década del treinta y les agregó lo que secretamente había escrito en sus últimos años.

Todo esto explica que los poetas y grupos generacionales que fueron apareciendo después del cincuenta tuviesen una visión bastante clara y orgánica de la poesía escrita en la primera mitad del siglo, y que su respectiva articulación con ella (o contra ella) fuese un estímulo poderoso y real. Lo que quiero señalar aquí es que algunos poetas que formaban la parte más

[1] *Carlos Oquendo de Amat:* Cinco metros de poemas *(Lima: Colección Retorno, 1969; Lima: Ausonia, 1980; Madrid: Orígenes, 1985; México: Juan Pablo Editor, 1989).*



reciente de esa tradición (pues habían comenzado a escribir en los años cuarenta y cincuenta), fueron grandes modelos de la renovación que los más jóvenes protagonizarían en nuestros días. La continuidad y las alternativas que se plantearon frente a ella garantizaron la solidez del proceso poético y le dieron un perfil característico, que asimilaba a modelos y seguidores, a padres e hijos, a maestros experimentados y nuevos practicantes en el mismo esfuerzo por crear la poesía peruana. El reciente trabajo del poeta Marco Martos, titulado *Llave de los sueños. Antología poética de la generación 45/50* (Martos, 1992), parece subrayar ese nexo entre el pasado y el presente. Por su persistencia, trascendencia y por la significación intrínseca de su tarea poética, destacaré sólo a tres grandes poetas todavía activos hoy y que, siendo completamente diferentes entre sí, son responsables tanto de esa continuidad como de esa innovación; hablaré de ellos, pero dejo en claro que no son seguramente los únicos. Esos tres son Javier Sologuren, Jorge Eduardo Eielson y Carlos Germán Belli.

Sologuren (1922) ha hecho de la persistencia, el rigor y la depuración verbal los pilares fundamentales de su ejemplar arte poética. Al poner el conjunto esencial de su obra bajo el título de *Vida continua* (sacado de un poemario suyo de 1966) nos ha dado la clave de ella: constancia y fidelidad a sí mismo como artista y como hombre. En un poema de esa misma colección alude a ello con su habitual melancolía y certeza:

> Ignoro otro paso que no sea como un vuelo
> reposado y profundo, ignoro otro paso lejano,
> ola que fuese más clara que la vida en mi pecho.
>
> Sepan que estoy viviendo, nubes, sepan que canto,
> bajo la gloria confusa de la tarde, solitario. (Sologuren 1989)

Las palabras claves allí son «reposado y profundo» y esa orgullosa afirmación «sepan que canto,... solitario». Todo en Sologuren es calmo, equilibrado, nostálgico: una lenta meditación sobre cosas que fueron o que, siendo todavía, son contempladas a través de una bruma que las disipa. No sólo no hay otra actividad que la imaginística del recuerdo y el pensamiento, sino que incluso las emociones aparecen como aplacadas: no su fuego, sino su rescoldo. Todo sufre un proceso de desrealización y transfiguración. La poesía no refleja directamente ni la realidad, ni la vida personal ni la historia concreta: es otra realidad, otra vida, otra historia que el poeta cuenta mediante abstracciones, signos y símbolos que forman un diseño puramente estético. Se diría que responde idealmente a la propuesta de Byron: «From an inner world... where the outward fails». El encanto y la magia que sus poemas brindan es principalmente *tonal:* provienen de la inflexión de una voz serena que recrea ante nuestros ojos algo que es a



la vez impalpable e indeleble. En *Otoño, endechas* (1959) hay un poema titulado «Paisaje» que no describe tanto una realidad objetiva como una interior, que sólo podemos ver si escuchamos esa voz con los ojos cerrados:

> Está la niebla baja, el mar cercano,
> blancas aves se anuncian.
> El tiempo una más vez se halla tejiendo,
> la tela del engaño.
> Todo invita al descenso y a la ofrenda:
> el bosque crepitante, la resaca,
> y el dulce, el hechizado
> crepúsculo de hojas que se enciende
> entre mi corazón y el tuyo. (*Ibíd.*, 67)

Sologuren vivió un tiempo en México y en Suecia (de lo que parece haber un vago eco en el poema que acabo de citar), y esas experiencias fueron decisivas. De sus años en El Colegio de México, rodeado de profesores como Raimundo Lida y de compañeros como el poeta nicaragüense Ernesto Mejía Sánchez, y de los que pasó en Suecia, entre paisajes helados, días sin luz y noches blancas, trajo, aparte de una familia, otras cosas: un alto sentido de la pulcritud literaria, un excelente conocimiento de las formas poéticas castellanas tradicionales, una cierta afinidad con el lenguaje surrealista (que pronto abandonará) y un dominio de varias lenguas que le abrieron el campo de la poesía moderna europea. Su más tardía experiencia en Japón completará su formación intelectual. Sus cuidadas traducciones de poetas franceses, suecos e italianos, sus versiones de *haikus* y otras obras japonesas, han ilustrado e inspirado a muchos.

Pero a partir de 1960 y durante muchos años, Sologuren ejerció su magisterio de otro modo: como editor, tipógrafo y diseñador de *La Rama Florida*, una colección en la que publicó pequeños y muy cuidados libros de poetas hispanoamericanos y de otras lenguas, antiguos y modernos, prestigiosos y desconocidos. Usó en esa tarea una antigua imprenta, una «minerva» con cuyos tipos de madera hacía a mano la paciente composición de los pequeños volúmenes que luego él mismo encuadernaba.

La colección alcanzó más de un centenar de títulos; esta labor fue complementada por la revista *Creación & Crítica*, que también dirigía por los mismos años. Es difícil encontrar un buen poeta que escribiese por ese tiempo que no alcanzase (o no inspirase) a publicar en la colección o en la revista. Sologuren los descubrió, los estimuló, los difundió, los comunicó entre sí, les creó un círculo estable de lectores. El benéfico efecto que *La Rama Florida* tuvo sobre todos ellos contribuyó al auge que la poesía tuvo en esa década y a comienzos de la siguiente. El múltiple papel que así cumplió Sologuren —creador, traductor, editor, crítico también— creó un estándar para disfrutar y entender la poesía entre nosotros, lo que puede



notarse en la obra y la conducta intelectual de muchos poetas que nacieron literariamente bajo su influjo. Sus herederos son numerosos: Marco Martos ha confesado que escuchó de sus labios por primera vez los nombres de Mallarmé y Baudelaire (*Llave de los sueños,* 15), y yo tardíamente descubrí la poesía de Francis Ponge gracias a sus traducciones. Pero quizá basten para señalar el grado de su influencia, los nombres y las obras de dos poetas cuya fisonomía espiritual puedo llamar sologureniana: Armando Rojas, tempranamente fallecido en París donde dirigía la revista *Altaforte,* y Ricardo Silva-Santisteban; sobre todo el último parece un fiel discípulo suyo, por su dicción poética, su rigor intelectual y su notable obra crítica y de traductor, una de cuyas últimas muestras es *La música de la humanidad* (Silva-Santisteban 1993), una antología de los poetas románticos ingleses. Que un poeta, viviendo en un país devastado por la violencia y la anarquía moral, dedique sus horas a traducir a Blake, Shelley y Keats no deja de ser aleccionador.

Jorge Eduardo Eielson (1921) representa la gran excepción a la que me referí antes: es el único poeta peruano importante que escribe fuera del país. Lo hace por lo menos desde 1949, cuando se encontraba ya en París; su largo exilio, que dura hasta hoy, lo llevaría luego en una especie de vagabundeo por Ginebra, Roma, Cerdeña y otros lugares europeos. *Reinos* (1945), la primera colección poética que publicó, era apenas una separata impresa curiosamente como parte de la revista *Historia,* una publicación limeña dedicada a esa disciplina, no a la poesía. Asombra pensar que era un joven de menos de 24 años quien había escrito esos poemas, de inigualable perfección y musicalidad, en los que no se sienten los naturales tanteos de un principiante, sino la presencia segura de un verdadero maestro. Este es, por ejemplo, el memorable, magnífico comienzo de «Nocturno terrenal»:

> Amo cierta sombra y cierta luz que muy juntas, creo yo, azulan
> las casas profundas de los muertos, amo la llama
> y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo
> y hacen de mí un muro que separa la noche del día. (Eielson 1989, 25)

No menos admirable es otro poema temprano, «Canción y muerte de Rolando», que el crítico colombiano Ernesto Volkening descubrió años después de haber sido escrito y al que llamó sin ambages uno de los grandes poemas del siglo XX. Toda esta primera etapa limeña de su creación tiene un marcado tono simbolista, sobre todo rilkeano, entrecruzado por ecos de la poesía mística española y ráfagas de la imaginería surrealista. Su largo período europeo provocará grandes y profundos cambios en esta poesía suntuosa y altamente refinada, que se anuncian en *Tema y variaciones* (1950) y *Habitación en Roma* (1952). Progresivamente, la poesía de Eielson se va desnudando de su opulencia verbal, buscando una expresión de gran

astringencia, pues está hecha de fórmulas simples, repeticiones, palabras sueltas, obsesiones y fijaciones sombrías; y, al mismo tiempo, la visión se vuelve escéptica, ganada por una sensación nihilista de vivir en un mundo sin sentido, inhumano y condenado a la destrucción. Un gran motivo de este período es el de la precepción del propio cuerpo como una materia oscuramente reclamada por el doble demonio del placer y la muerte.

Hay que hacer dos advertencias al lector de Eielson. La primera es que las fechas de redacción y de publicación de sus obras no siempre coinciden; por ejemplo, «Canción y muerte de Rolando», que fue escrito en 1943, se publicó en forma de libro en 1959; y *Mutatis mutandis,* de 1954, apareció sólo en 1967. Eso contribuyó a dar la impresión de que el poeta había dejado de escribir por un largo tiempo; al recopilar su obra por primera vez bajo el irónico título de *Poesía escrita* (Eielson 1976), se restauró la continuidad y la secuencia cronológica de la misma y se hizo evidente que sólo había dejado de publicar, no de escribir, durante ciertos períodos. La segunda advertencia ayuda a explicar precisamente la ironía de aquel título: escribir poesía no es la única actividad de Eielson, porque es también un artista visual, que realmente no «pinta» telas, sino que las «anuda», en una recreación del lenguaje simbólico de los *quipus* incaicos. Ha experimentado además con la música electrónica y con formas de creación espontánea, efímera y colectiva, como la que llevó a cabo en un metro de París. Todo eso es para él «poesía», lo que revela su filiación vanguardista y el radicalismo de sus propuestas. En verdad, lo que busca es una integración de las artes y, a través de ella, una recuperación de la vida misma, la que solemos perder mientras vivimos. La concepción del poema como un organismo visual y fonético revela el influjo que la poesía concreta —ese movimiento internacional que tiene cultores en todas partes, desde el Brasil hasta Japón— ha tenido sobre él. En la primera edición de *Poesía escrita* incluyó una serie titulada simplemente *Papel* (1960) —ausente en la segunda edición de 1989—, que lleva al extremo esa constante voluntad de experimentación: la serie reproduce fotográficamente las hojas de papel en las que el poeta ha dejado apenas un rastro de su intervención, unas pocas palabras, un doblez, una quemadura, un agujero; cada poema es, tautológicamente, el soporte material indicado por su título y nada más.

No es ésta la fase que considero más interesante de Eielson, pero creo que era inevitable que pasase por ella: es una manifestación de la conciencia hipercrítica e insatisfecha de un vanguardista tardío. Ese gesto no tiene, entre los poetas de los últimos veinte años, mejor heredero que Enrique Verástegui (1950), poeta que surgió hacia los años 70 entremezclado con los rebeldes de *Hora Zero.* De sus compañeros de entonces es el que ha llegado más lejos, el que se ha atrevido a concebir las empresas poéticas



más ambiciosas y complejas. Empezó a hacerlo en las circunstancias menos favorables para ello: aunque había nacido en Lima y estudiado en la universidad de San Marcos y luego en París, vivía y sigue viviendo en un pobre y pequeño pueblo costeño al sur de Lima, donde por cierto no hay libros ni actividades literarias de ninguna especie. En ese desierto cultural, aún más deprimido ahora por la violencia y el deterioro general, estimulado por sus ávidas lecturas de los formalistas rusos, la moderna teoría literaria y el *Tractatus Logico-Philosophicus* de Wittgenstein, Verástegui ha creado una obra desconcertante, muchas veces asfixiante e impenetrable, sobresaturada de sofisticadas referencias culturales que él trata de organizar en un sistema total de interpretación de la historia pública y su vida privada.

Aunque se diferencia profundamente de Eielson por su ardor político y su romántica concepción de la función poética, se le parece en cambio por el carácter irreductible y absolutista de su obra, que inscribe cada una de sus partes dentro de un gran designio: la interpretación estética e ideológica de la cultura humana vista por los ojos de un hombre que vive en los márgenes de esa órbita, o como lo dice el título de su primer libro, «en los extramuros del mundo» (Verástegui 1972). Verástegui considera que ese desmesurado proyecto constituye una *Ética*, un código moral para sobrevivir en este fin de siglo, cuyos evidentes modelos son nada menos que Dante y Pound. El uso integrado de los mitos prehispánicos, las estructuras musicales (de Mozart a Carl Orff), las alusiones plásticas (Brueghel, Leonardo, Kandinsky), la disposición espacial de los versos y varios elementos gráficos, las fórmulas matemáticas, el multilingüismo y el simultaneísmo del juego metafórico, dan a su obra una densidad extrema que desborda los límites habituales del ejercicio poético y lo confunde con la narración mágica, la experiencia mística o la reflexión ensayística. Verástegui ha completado recientemente, después de una década de trabajo, su *Ética*, que se compone de tres grandes partes o poemas publicados en distinto orden: *Monte de goce, Taki Ongoy* y las dos series de *Angelus novus* (Verástegui 1981, 1989, 1990, 1993). Eielson y él comparten la actitud del artista como provocador irreductible e intransigente, que se niega a aceptar la seguridad de lo ya conocido. «La función última de la literatura es la destrucción de lo viejo», ha dicho Verástegui (Verástegui 1987, 172), pero cualquiera de los dos suscribiría ese desafío.

Carlos Germán Belli (1928) comenzó del modo más oscuro posible, publicando a fines de los años 50 pequeños cuadernos con muestras de poesía letrista y fonética de sabor *dadá*, que muy pocos leyeron o apreciaron a pesar de que contenían algunos poemas espléndidos y extraños, como aquel que comienza:

Nuestro amor no está en nuestros respectivos
y castos genitales, nuestro amor
tampoco en nuestra boca, ni en las manos:
todo nuestro amor guárdase como pálpito
bajo la sangre pura de los ojos. (Belli 1971, 9)

Pero ya en 1961, con una breve colección bellamente titulada *¡Oh, Hada Cibernética!*, aparece manejando con maestría un lenguaje auténticamente original que de inmediato fue reconocido como la innovación más profunda desde los tiempos de Vallejo. Paradójicamente, el lenguaje de Belli era un retorno arcaizante a la poesía castellana más venerable —la del cancionero, la pastoril—, pero distorsionando sus fórmulas con neologismos, tecnicismos, vulgarismos *(plexiglás, celofán, supersónico, chasis, feto, lonjas, bofes)* y otras rarezas que le permitían reflejar el horror del mundo contemporáneo, las condiciones de la sociedad peruana y las miserias de su vida privada. En el poema titulado precisamente «¡Oh, Hada Cibernética!» hace este ruego:

¡Oh Hada Cibernética, ya líbranos
con tu eléctrico seso y casto antídoto,
de los oficios hórridos humanos,
que son como tizones infernales
encendidos de tiempo inmemorial
por el crudo secuaz de las hogueras... (*Ibíd.*, 50)

La plegaria a la nueva diosa de nuestros tiempos tecnológicos es una forma de protesta contra el gris mundo del trabajo, la rígida estratificación social, la indiferencia humana y la insolencia del poder. Éstos eran justamente los temas de la «poesía social» dominante cuando Belli comenzó a escribir, pero que él recreó encajándolos dentro de estrictos moldes literarios con una pátina de siglos; en su caso la protesta no era un fácil *slogan* o una repetición mecánica de un dogma aceptado, sino un grito visceral, exasperado y a la vez metafísico, intensamente estilizado y de poderoso impacto sobre el lector. Puede decirse, sin exageración, que la poesía de Belli vino a poner fin al dilema «poesía social» / «poesía pura», pues él hizo una audaz síntesis de ambas, que le permitía usar el prestigioso vocabulario pastoril para aludir a la injusticia social de un país dividido entre amos y siervos. Como humilde amanuense del Congreso, Belli sufrió en carne propia el destino del «rezagado» —esa palabra es clave en su obra—, condenado a un trabajo embrutecedor y a una vida mezquina, que denuncia a través de comparaciones zoológicas e imágenes de imperfección o degeneración física («cual un feto no amado, / por tartamudo o cojo o manco o bizco» [1992, 68]).

El mundo de Belli parece atacado por el mal calderoniano: «el delito mayor del hombre es haber nacido». Todo en él es privación, humillación,



burla, ofensa, castigo sin perdón ni alivio. Después de una primera etapa en la que trató de articular su propio lenguaje a partir del irracionalismo de la vanguardia y de practicar el escándalo surrealista —participó en el asalto que capitaneó Rodolfo Milla contra la ANEA en diciembre de 1950 (Lauer, 1992, 43)—, descubrió el poder explosivo que había en cargar formas literarias fosilizadas con un nuevo contenido; es decir, descubrió la virtud de la parodia lingüística, por la cual uno destruye incongruentemente lo que copia y entrega el resultado con un gesto crítico. Poco a poco fue evolucionando hacia otras fórmulas estéticas de la tradición castellana: el romancero, la poesía barroca, el neoclasicismo dieciochesco, etc., que iba hallando en sus lecturas en bibliotecas públicas. El uso de formas arcádicas y académicas, que antes le servían para la denuncia de una existencia intolerable, se ha adaptado posteriormente a la celebración de su modesto paraíso, fruto del trabajo y de los años: la vida retirada y en familia. Esta es una de sus silvas recientes:

> Yo caudillo al fin de mi voluntad
> y el tiempo entero en una sola cosa
> en beneficio del tesoro íntimo:
> el paso hacia adelante gobernado
> por el ocio fecundo cuando llegan
> las horas de la plena libertad
> en el iluminado y tibio nido... (*Ibíd.*, 225)

Como puede verse, la manera alegorizante ha devenido en parábola, que le permite usar el verso como un vehículo para narrar una historia o ejemplo. El estilo de Belli —que es, él mismo, una admirable forma de préstamo literario, según los usos del Renacimiento— es literalmente inimitable, una forma de alquimia que no se puede repetir. Encontrarle discípulos directos es difícil o imposible, lo que no quiere decir que el influjo de su obra no haya permeado la de muchos que comenzaron a escribir después que él, en una época muy marcada por su presencia literaria. No me parece casual que en la poesía peruana de los últimos años haya habido un interés tan intenso por la parodia de los lenguajes y de toda forma de codificación social, como el mito y la historia. De hecho, éste ha sido un tema recurrente por las razones que señalé antes: la actividad poética ha usurpado y ocupado funciones y campos que antes le eran ajenos.

Uno de los poetas que mejor encarnó ese sesgo en los años 60 y que ha seguido haciéndolo hasta ahora, es Antonio Cisneros (1942). El de Cisneros es el arte de hacer crítica de actualidad a través de discursos antiguos (las crónicas de Indias, las parábolas evangélicas, las tradiciones populares) para mostrar la persistencia de ciertas actitudes o la vana pretensión de creer que nuestra época es distinta de las pasadas. Aunque el tono de este

poeta es más irónico y ligero, más travieso que el desolado de Belli, ambos pisan un terreno común: el de la poesía que recurre a la tradición para descentrarla, contradecirla e innovarla. Cisneros ha parodiado varios discursos: el de los salmos en su cuaderno titulado *David* (1952), el cronístico en *Comentarios reales* (1964), el de la cultura y la política en *Canto ceremonial contra un oso hormiguero* (1968), etc. En un libro más reciente, *Monólogo de la casta Susana y otros poemas* (1986) retoma al personaje ejemplar de la tradición popular, y lo transforma en otro: una mujer que se niega al martirio, elogia los placeres de la mesa y prefiere este mundo al otro. Es decir, es una mujer como cualquiera, cotidiana y razonable, sin hazañas ni gloria. La doméstica Susana de nuestros días se presenta como una alternativa al modelo original; ésta es su modesta pero disonante plegaria:

> Y de Dios ¿qué más puedo decir
> que Él no sepa? Casta soy
> pero no hasta el delirio.
> Me preocupé (como muchos)
> por los pobres del reino.
> Y veo (como todos)
> el paso de la nave de los muertos.
> Y temo. Y bebo valeriana.
> Recíbeme con calma, mi Señor. (Cisneros 1989, 251)

Ambos poetas han forjado un lenguaje propio a partir de lenguajes ajenos, provenientes de otra época, y así los han hecho válidos para expresar los dramas contemporáneos. Otros han perfeccionado lenguajes estéticos ya bien evolucionados cuando ellos los adoptaron; Sologuren lo ha hecho con el lenguaje simbolista y Eielson con el de la vanguardia. En verdad, la historia literaria no es otra cosa que una serie de retos en los que el creador debe escoger quiénes son sus antecesores y quién es él mismo; es decir, lo que hereda de otros y lo que hace con ello para transformarlo (y transformarse) en algo distinto. Y es ese juego de afinidades y discrepancias el que quería proponer como un modo posible de entender la singular coherencia del proceso poético peruano, en circunstancias más aparentes para interrumpirlo que para continuarlo.

José Miguel Oviedo



Bibliografía

BELLI, CARLOS GERMÁN. 1971. *¡Oh Hada Cibernética!* Caracas: Monte Ávila.

———. 1992. *Los talleres del tiempo: Versos escogidos.* Ed. de Paul Borgeson, Jr. Madrid: Visor.

CISNEROS, ANTONIO. 1989. *Por la noche los gatos. Poesía 1961-1986.* México: Fondo de Cultura Económica.

COYNÉ, ANDRÉ. 1958. *César Vallejo y su obra poética.* Lima: Letras Peruanas.

EIELSON, JORGE EDUARDO. 1976. *Poesía escrita.* México: Vuelta.

———. 1989. *Poesía escrita.* México: Vuelta.

EIELSON; SEBASTIÁN SALAZAR BONDY y JAVIER SOLOGUREN (eds.). 1946. *La poesía contemporánea del Perú.* Lima: Cultura Antártica.

LAUER, MIRKO. 1992. «Un asalto a la ANEA: Surrealismo limeño de los 50». En: JOSEPH ALONSO, DANIEL LEFORT y JOSÉ A. RODRÍGUEZ GARRIDO, eds. *Avatares del surrealismo en el Perú y en América Latina. Avatars du Surrealismo au Pérou et en Amérique Latine.* Actas del «Coloquio Internacional organizado por la Pontificia Universidad Católica del Perú, la Embajada de Francia y la Alianza Francesa», Lima, 3-5 de julio de 1990. Lima: Institut Français d'Études Andins-Pontificia Universidad Católica del Perú, 41-58.

LAUER, MIRKO y ABELARDO OQUENDO (eds.). 1970. *Vuelta a la otra margen.* Lima: Casa de la Cultura del Perú.

MARTOS, MARCOS (ed.). 1993. *Llave de los sueños. Antología poética de la generación 40/50. Documentos de Literatura.* Lima, n.° 1, abril-mayo-junio.

MONGUIÓ, LUIS. 1952. *Vallejo. Vida y obra.* New York: Hispanic Institute-Columbia University.

———. 1954. *La poesía posmodernista peruana.* México: Fondo de Cultura Económica.

OQUENDO DE AMAT, CARLOS. 1927. *5 metros de poemas.* Lima: Minerva.

RIBEYRO, JULIO RAMÓN. 1992. *La tentación del fracaso.* Lima: J. Campodónico Editor.

ROMUALDO, ALEJANDRO y SEBASTIÁN SALAZAR BONDY (eds.). 1957. *Antología general de la poesía peruana.* Lima: Librería Internacional del Perú.

SILVA-SANTISTEBAN, RICARDO (ed.). 1993. *La música de la humanidad. Antología poética del romanticismo inglés.* Barcelona: Tusquets Editores.

VALLEJO, CÉSAR. 1939. *Poemas humanos.* París: Les Éditions des Presses Modernes.

———. 1949. *Poesías completas.* Buenos Aires: Losada.

VERÁSTEGUI, ENRIQUE. 1972. *En los extramuros del mundo.* Lima: Carlos Milla Batres Ediciones.

———. 1981. *Monte de goce.* Lima: Jaime Campodónico.

———. 1987. *El motor del deseo. Dialéctica y trabajo poético.* Lima: Mojinete.

———. 1989. *Angelus Novus I.* Lima: Ediciones Antares y Lluvia Editores.

———. 1990. *Angelus Novus II.* Lima: Ediciones Antares y Lluvia Editores.

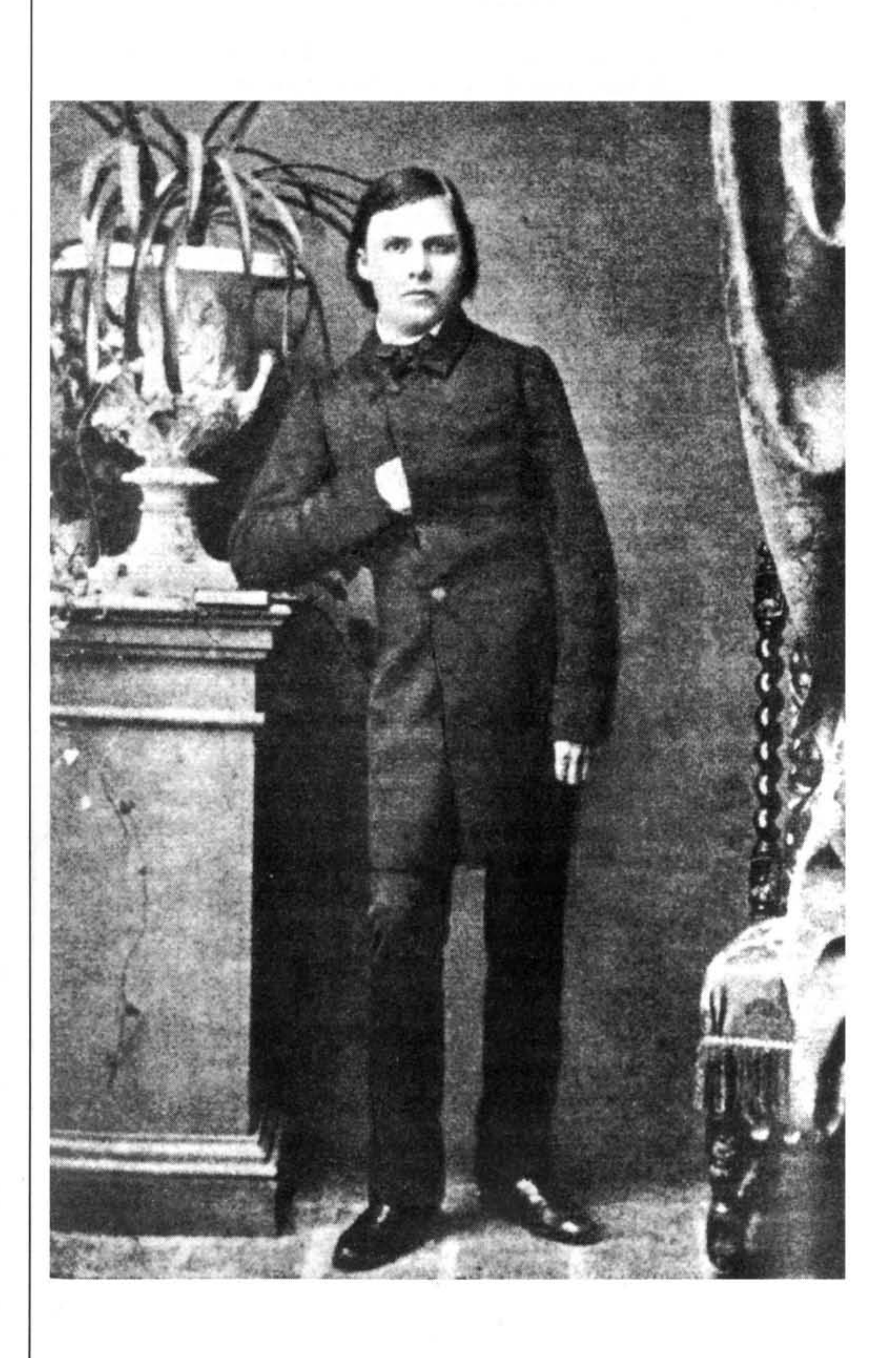
———. 1993. *Taki Onqoy.* Lima: Lluvia Editores.

WESTPHALEN, EMILIO ADOLFO. 1935. *Abolición de la muerte.* Lima: Ediciones Perú Actual.

———. 1980. *Otra imagen deleznable...* México: Fondo de Cultura Económica.

———. 1993. *Las ínsulas extrañas.* Lima: Cía de Impresiones y Publicaciones.

«Todo lo que es profundo ama la máscara»





Los *Ditirambos de Dionysos* de Nietzsche

En una tarjeta del 3 de enero de 1889 escribió Nietzsche a Cósima Wagner: «Se me cuenta que un cierto bufón divino ha terminado en estos días los ditirambos de Dionysos...». La tarjeta era uno de los tres mensajes conocidos como «billetes de la locura», pero no sólo por eso el biógrafo más reciente, Curt Paul Janz, asegura que «estos productos de la fantasía de Nietzsche» deben ser concebidos como «síntomas de parálisis» y que «todas las manifestaciones de Nietzsche desde *Ecce homo,* desde octubre de 1888, están seguramente más abiertas al planteamiento psicológico y psiquiátrico que un juicio sobre la relevancia filosófica de las obras hasta *El Anticristo*»[1]. El planteamiento psicológico y psiquiátrico que exigen los ditirambos de Dionysos tropieza con el obstáculo con que tropieza todo examen psicológico y psiquiátrico de una obra intelectual o poética: se analiza el alma de un difunto que no puede responder a las preguntas necesarias del intérprete y se considera la obra como documento biográfico de una historia clínica. Los hallazgos a que conduce esta afición de médico psiquiatra diletante pueden ser alucinantes. Bernard Pautrat, por ejemplo, llama «novela personal» al ditirambo «Queja de Ariadna» y lo convierte en un enredado conflicto erótico[2]. Los ejemplos podrían multiplicarse, pero ellos sólo serían una ilustración, a veces no libre de comicidad, del destino que ha sufrido la obra. El mayor descalabro de que ha sido víctima no es el que fraguó Gilles Deleuze quien, pese a su posmodernidad o quizá por ella, desveló el «Misterio de Ariadna» y en el ensayo del mismo título con que asombró una vez más al universo dijo que había una relación entre el mito antiguo del laberinto y la oreja de Ariadna, que se parece a un laberinto[3].

La historia del texto de los ditirambos de Dionysos no fue clara y el propósito de Nietzsche, tampoco. Después de haber proyectado dieciocho

[1] *Janz, Curt Paul.* Friedrich Nietzsche. Biographie, *DTV Wissenschaft, Munich, 1981, t. 2, p. 23 y ss.*
Se cita según la edición crítica de Giorgio Colli y Mazzino Montinari (edición crítica de estudio), Friedrich Nietzsche, Sämtliche Werke, *15 tomos, Munich-Berlín, 1980. Entre paréntesis se indica el número del tomo y la página. Las cartas se citan según la edición crítica de Colli y Montinari,* Sämtliche Briefe, *8 tomos, Munich-Berlín, 1986. Entre paréntesis se indica* Briefe, *el número del tomo y la página.*

[2] *Pautrat, Bernard.* Versions du soleil. Figures et système de Nietzsche, *París, 1971, p. 311 y ss.*

[3] *Deleuze, Gilles. «Mystère d'Ariane», cit. en Pautrat, p. 315, nota 2.*

títulos y vacilado en el número de los ditirambos, preparó en tres días el manuscrito para la imprenta. Janz enumera con placentero detalle las desavenencias que Nietzsche provocó con sus amigos en los últimos días de Turín y que contrastan con el bienestar y la lucidez que le depararon la ciudad y su aire. En octubre de 1888 había apuntado en un cuaderno que «en este día perfecto... cayó una mirada de sol sobre mi vida... nunca vi tantas y tan bellas cosas de una vez». Después de esa visión se cercioró de que lo que había vivido «está salvado —es inmortal. El primer libro sobre la transformación de los valores; los primeros seis cantos de Zaratustra; el crepúsculo de los ídolos, mi ensayo de filosofar con el martillo. — Todo, regalo de este año, hasta de su último cuarto —¡cómo no debería agradecer a mi vida entera!— Y así conté mi vida» (13, p. 613). Lucidez y ¿los primeros signos de la locura? La preparación de los *Ditirambos de Dionysos* para la imprenta fue lo último que escribió, dos días antes de que, según su amigo Franz Overbeck, se iniciara el derrumbamiento, es decir, entre el 2 y el 3 de enero de 1889[4]. Aunque los seis cantos de Zaratustra fueron escritos antes de la manifestación de la locura —uno es de 1883— y aunque Karl Jaspers pone de manifiesto que la relación entre enfermedad y filosofía en Nietzsche es sustancial de modo que «sin la enfermedad apenas podemos pensarlo en su vida y obra»[5], las opiniones sobre los *Ditirambos de Dionysos* parecen obedecer al prejuicio de que el agotamiento de Nietzsche determina la desigual calidad o el sorprendente fracaso. En el epílogo a la edición crítica de los *Ditirambos* asegura Giorgio Colli, por ejemplo, que el contenido parece «deshilachado», que la forma despierta la impresión de que Nietzsche no los escribió con la maestría habitual y que en ellos no se descubre, «como es la regla en Nietzsche, la gran lucha por la abstracción» (6, p. 457 y ss.). La opinión de Colli es certera, pero al revés. El contenido es necesariamente «deshilachado», la forma constituye una excepción dentro de la poesía y de la prosa de Nietzsche y no puede emprender «la lucha por la abstracción» porque es poesía exorbitante y quiere ser poesía exorbitante. En el esbozo de una carta a un desconocido, del 23 de noviembre de 1888, escribió:

> Vengo de cien abismos a los que no se ha atrevido ninguna mirada, conozco alturas a las que no se ha desviado ningún ave, he vivido en el hielo —he sido ardido por cien nieves: me parece que caliente y frío son en mi boca otros conceptos.
> 1. Fama y eternidad
> 2. Última voluntad
> 3. Entre aves de rapiña
> 4. El faro
> 5. El sol desciende
> 6. Sobre la pobreza del más rico (*Briefe*, 8, p. 495).

Estos seis ditirambos o «Cantos de Zaratustra» son exorbitantes como es toda gran poesía, según Gottfried Benn, y como toda gran poesía se

[4] *Janz, Curt Paul.* Op. cit., *t. 3, p. 40.*

[5] *Jaspers, Karl.* Nietzsche. Einführung in das Verständnis seines Philosophierens, *Berlín, 1950, p. 118.*



mueve en los límites y en las alturas de «bordes espeluznantes», para resumir con una frase de César Vallejo la carta de Nietzsche. Pero además de exorbitantes, los *Ditirambos de Dionysos* fueron concebidos como «Cantos de Zaratustra» porque llevaban a sus extremos el estilo de *Así habló Zaratustra* que Nietzsche describió a su amigo de juventud Erwin Rohde en una carta del 22 de febrero de 1884: «...con este Zaratustra me imagino haber llevado la lengua alemana a su plenitud. Después de Lutero y Goethe había que dar un tercer paso; mira... si en nuestra lengua han estado alguna vez tan juntas la fuerza, la ductilidad y la sonoridad... Mi estilo es *danza;* un juego de simetrías de todo género y un saltar por encima y un mofarse de estas simetrías. Eso va hasta en la elección de las vocales» (*Briefe,* 6, p. 479). Esta autointrepretación puede parecer exagerada o simplemente narcisista, pero en tal caso es igualmente exorbitante y corresponde a la embriagada conciencia de sí del solitario que en *Ecce homo* había preguntado por el lenguaje apropiado a quien se había puesto la máscara dionisíaca de Zaratustra y había respondido: «El lenguaje del *Ditirambo.* Yo soy el inventor del ditirambo. (Escúchese cómo, *antes de la salida del sol,* Zaratustra habla consigo mismo: ninguna lengua antes de mí tenía tal felicidad esmeraldina, tal divina ternura)» (6, p. 345).

Nietzsche no inventó el ditirambo o inventó *su* ditirambo que, con excepción de la «Queja de Ariadna», difiere del modelo dionisíaco griego[6]. La cercanía de la locura no deforma los *Ditirambos de Dionysos* y los extremos a los que Nietzsche lleva el estilo, la danza escrita de Zaratustra son los gestos excitados de quien presiente que se acaba su lucha y se hunde en la oscuridad. En «Última voluntad» canta con serenidad a la nostalgia de la muerte y aunque el poema es anterior a los días de Turín, ella retornó con la copia de los ditirambos. Lou Andreas Salomé percibió con comprensible penetración el significado de esa danzante y mortuoria despedida: «En los ditirambos dionisíacos se extinguió la vida de su espíritu y lo que deberían acallar en su júbilo, fue un grito de dolor. Ellos son la última violación de Nietzsche por Zaratustra»[7]. ¿Por qué la última violación? En *Ecce homo* enumera Nietzsche las cualidades que deben adornar el «tipo» Zaratustra. El «ideal de un bienestar y una bondad humanos-sobrehumanos» se coloca junto a todo lo establecido como «su parodia más corporal involuntaria» y «con ello, pese a ello, comienza tal vez tan sólo la *gran seriedad,* se pone tan sólo entonces el signo de interrogación, gira el destino del alma, avanza la aguja del reloj, *comienza* la tragedia...» (6, p. 338 y ss.). ¿Fue la tragedia de la gran seriedad la violación de Nietzsche por el «tipo» Zaratustra? ¿Consistió la violación en el poder que adquirió Zaratustra sobre su creador?

[6] *Reinhardt, Karl. «Nietzsches Klage der Ariadne» en* Vermächtnis der Antike, *Gotinga, 1960, p. 312.*

[7] *Andreas-Salomé, Lou.* Friedrich Nietzsche in seinen Werken, *Viena, 1894, p. 362.*



Los *Ditirambos de Dionysos* ponen en escena esa tragedia, la del que «en una medida inaudita dice no, *hace* no a todo a lo que hasta ahora se decía sí, y sin embargo puede ser la contraposición de un espíritu negador», es decir, del que «está condenado a ser, no a amar» (6, p. 345). La explicación, en *Ecce homo,* del «supremo género de todo lo que es» contiene el núcleo de los «Cantos de Zaratustra» o *Ditirambos de Dionysos.* Este es el «alma que tiene la escala más larga y puede descender hasta lo más profundo; el alma más amplia que puede en sí caminar y errar y vagar lo más extensamente; la más necesaria que con placer se arroja a la casualidad; el alma que más es, que *quiere* ir al devenir, la posesora que *quiere* ir al querer y al pedir; la que huye de sí misma, la que en amplios círculos se alcanza a sí misma; el alma más sabia, a la que más dulcemente convence la bufonería; la más amable a sí misma, en la que todas las cosas tienen sus corrientes y contracorrientes y pleamar y bajamar» (6, p. 344). Negación y afirmación, necesidad y casualidad, voluntad y arbitrio, sabiduría y bufonería, pleamar y bajamar son las oscilaciones simultáneas de la tragedia, de la fuerza de la vida, que en los *Ditirambos de Dionysos* comienza con un sereno, consolador y nostálgico paisaje. Es la aurora, cuando cae el rocío. Lo describe el viejo mago después de que Zaratustra abandonó su cueva. A los «hombres superiores» les dice que, con frecuencia, Zaratustra le parece igual a una «larva de santo» y lo llama «espíritu de la melancolía», «diablo del crepúsculo de la tarde» que se le impone y al que «se le antoja venir *desnudo*» (4, p. 370). El viejo mago toma el arpa de Zaratustra y entona el «Canto de la melancolía». El aire del que en *Así habló Zaratustra,* gozó Zaratustra con sus animales, el águila y la serpiente, se transforma, en los *Ditirambos de Dionysos,* en «el aire claro, / cuando ya el consuelo del rocío / mana hacia la tierra». Son las primeras líneas del «Canto de la melancolía» que inauguró los *Ditirambos de Dionysos* y que sólo cambió el título: «Sólo poeta, sólo bufón». El viejo mago recuerda ese paisaje que, con el rocío consolador, trae a la memoria de un «tú» «aquel entonces» en el que estaba sediento su «ardiente corazón». El «tú» es Zaratustra que viene desnudo, es decir, el que dice que «los poetas mienten demasiado» y agrega «pero también Zaratustra es poeta» (4, p. 163), el que «En las islas dichosas» prometió «revelar completamente mi corazón» y, variando una frase de Goethe («Todo lo fugaz es sólo una alegoría») la comentó: «Y los poetas mienten demasiado» (4, p. 110). *Ecce homo* no es sólo el título de la obra tan ligada por los momentos de su nacimiento a los *Ditirambos de Dionysos,* ni una alusión más a Jesús, sino el gesto con el que presenta la desnudez de su corazón. En los escenarios de la tragedia dionisíaca, el corazón desnudo y ardiente acalla toda reflexión y toda anécdota personal. Sobresale el canto, es decir, la palabra musical con su máscara



de larva que «se saca de sí misma hablando abigarradamente» y se monta «en mentirosos puentes de palabras» (6, p. 378). Son puentes de palabras en el sentido literal, pero además son puentes de sonidos.

En «Entre las hijas del desierto», por ejemplo, se sirve del prefijo *um* —alrededor— para pintar una situación en el desierto: yace, semejante a las furtas del sur, entre «pequeños escarabajos» que danzan y juegan con él en su derredor *(umtänzelt-umspielt)*, sitiado *(umlagert)* por las muchachas Dudu y Suleica, «esfingiado» *(umsphinxt)* para que meta muchos sentimientos en una palabra. Irónicamente pone entre paréntesis: «Dios me perdone este pecado de lenguaje». En «Sólo poeta, sólo bufón», juega con las letras *y* y *r* de rocío *(Tau)*, consuelo *(Tröstung)*, lágrimas *(Tränen)* y gotas de rocío *(Taugeträufel)* y apoya en ese juego la imagen del poeta que en un paisaje contradictorio, esto es, el de la mañana fresca y consoladora y la tarde ardiente con árboles negros y malvados rayos de sol, siente sed de lágrimas celestiales, de la verdad, de lo que se considera la última verdad. En «Entre aves de rapiña», asocial, es el ave de rapiña que se cuelga *(hängt)* en el cabello del solitario y constante Zaratustra que no debe quedarse rezagado *(hängen bleiben)* con el ahorcado *(Gehängter)* con sus propios lazos, esto es, con el conocimiento de sí mismo *(Selbstkenner)* que, por lo tanto, es verdugo de sí mismo *(Selbsthenker)*. En «El sol desciende» remodela la imagen del sediento «sólo poeta, sólo bufón» («ya brotan de tu rocío / las gotas de lágrimas») que invoca a la serenidad, al «dulcísimo gozo previo / de la muerte» y a la hora del cansancio percibe que su «mirada *(Blick)* y su felicidad *(Glück)* lo dejarán atrás. El verdugo de sí mismo era tan orgulloso que iba «en todos los zancos *(Stelzen)* de su orgullo *(Stolzes)*». El ermitaño *(Einsiedler)* sin Dios es un «duormitaño» *(Zweisiedler)* con el diablo. En «Queja de Ariadna» pregunta al «Dios-verdugo» qué quiere robarle *(erstehlen)*, espiarle *(erhorchen)*, atormentarle *(erfoltern)*. La vanidad de la fama es una moneda, es el «plomosuenasonido» *(Blechklingklang)*; la fama rima con virtud, esto es, la «palabrería de la virtud» *(Tugend-Geplapper)* se paga con el «castañeteo de la fama» *(Ruhm-Geplapper)*, escribe en «Fama y eternidad». Del juego con los sonidos, la larva abigarrada asciende a otros puentes de palabras: «arco iris de mentiras» *(Lügen-Regenbogen)*, «temeridad de gato» *(Katzen-Mutwille)*, «canto», «salmo de postre» *(Nachtisch-Lied, Nachtisch-Psalm)*, «carcajada de ave de rapiña» *(Raub-Vogel-Gelächter)*, «brasero-corazón» *(Herzens-Kohlenbecken)*, «envuelto en rayo» *(Blitz-Verhüllter)*, «fama-bocina» *(Ruhms-Schalltrichter)*, «ojos de rayos de dioses» *(Götter-Blitz-Augen)*, y «falditaabanico y revoloteo y oropel» *(Fächer-und Flatter-und Flitter-Röckchen)*. Las aliteraciones y los «puentes de palabras» determinan, en parte, el ritmo, el verso libre. El *pathos* bíblico de *Zaratustra*, la interjección retórica, la burla y la melancolía varían, como la extensión de los versos, sin regla



alguna. Nietzsche juega con el lenguaje, y la única regla que obedece es la inspiración: «Se oye, no se busca; se toma, no se pregunta quién da; como un rayo alumbra un pensamiento, con necesidad, en la forma, sin vacilación —nunca he tenido elección... un instinto de relaciones rítmicas que abarca amplios espacios— la longitud, el menester de un ritmo *vasto* es casi la medida del poder de la inspiración, una especie de equilibrio con su presión y tensión... Todo acontece involuntariamente en sumo grado, pero como en una tempestad de sentimiento de libertad, de ser incondicional, de poder, de divinidad...» (6, p. 339 y ss.). El lenguaje juega con el *ecce homo,* el ritmo se guía por ese juego, el poeta y el lenguaje son juego recíproco, la tempestad de la libertad excluye todo límite y todo metro. Nietzsche dice que «esta es *mi* experiencia de la inspiración» y alude a Dionysos. «Caos» se ha llamado al ritmo de los *Ditirambos*[8], pero más exactamente cabe llamarlo embriaguez que penetra todo, también la gramática.

¿Quién es el «tú» a quien se dirigen? ¿Es Zaratustra, es Dionysos, es Dios, es Nietzsche o todos a la vez en una sola persona que «salta por encima y se mofa de las simetrías» del corazón ardiente y desnudo y que es sí y no? Colli comprueba sorprendido que en los *Ditirambos* se usa un «tú» cuando se esperaría un «Yo» y pregunta patéticamente si «se trata tal vez de la oscura presencia sobrehumana que Nietzsche percibió amenazante en su cercanía también en otros momentos de su vida» (6, p. 457). No es improbable que el «filólogo» Colli confunda filosóficamente la «oscura presencia sobrehumana» con lo que Nietzsche concibe como profundidad, de la que dice en *Más allá del bien y del mal:* «Todo lo que es profundo ama la máscara... Todo espíritu profundo necesita una máscara; más aún, en torno a todo espíritu profundo crece continuamente una máscara, gracias a la interpretación constantemente falsa, esto es, *superficial* de toda palabra, de todo paso, de todo signo de vida que hay... Hay sucesos de género tan delicado que se hace bien en enterrarla con impertinencia y hacerla irreconocible...» (5, p. 575). La fatalidad del lenguaje, la inspiración, el juego del lenguaje con Nietzsche y de Nietzsche con el lenguaje y la inevitabilidad de la máscara rompen el orden lógico-gramatical y a quien lo espera de los *Ditirambos* abre las puertas de la especulación o de la aventura resbaladiza. En el ditirambo inicial, «Sólo poeta, sólo bufón», el tú es el del buscador de la verdad que en su monólogo recuerda un «en aquel tiempo», cuando estaba sediento de lágrimas celestiales, cuando en su derredor caminaban «malvadamente miradas crepusculares de sol», «encegueccedoras miradas de ardor de sol». Éstas le preguntan burlonamente: «¿Tú, el cortesano de la *verdad?*» y responden: «No, sólo un poeta». El «sólo poeta, sólo bufón» es una larva codiciosa de botín, que es ella misma y que se «enlarva». El cortesano de la verdad es poeta, es decir,

[8] *Klein, Johannes.* Die Dichtung Friedrich Nietzsches, *Munich, 1936, p. 167.*



miente. Pero el que miente ¿es sólo el poeta? En la larva de bufones se ocultan Zaratustra y Nietzsche, quien en la carta a Rohde sobre el estilo de *Zaratustra* había escrito: «Por lo demás sigo siendo *poeta* hasta todo límite de este concepto, aunque me he *tiranizado* eficazmente con lo contrario de toda poetería» (*Briefe,* 6, p. 479 y ss.). Lo tiránico era la filosofía y los dos poetas y los filósofos y el corazón ardiente sediento de lágrimas celestes, es decir, el teólogo avergonzado, que buscan la verdad se transforman en imagen, en «columna de Dios», en «portero de Dios». Son sólo columna, sólo portero de Dios porque no se colocan ante los templos. Sin consecuencia lógica, sino de un salto, el espacio y el atrio en los que la columna y el portero de Dios no están se transforman en desierto y el tú del que se burlan las miradas ardientes de sol se encuentra entre «animales de rapiña» y camina «con befos codiciosos, / feliz-burlón, feliz-infernal, feliz-sediento de sangre, / camina robando, deslizándose, *mintiendo*», es decir, se ha vuelto un ave de rapiña, pero sigue siendo larva que se arrastra y se «monta en mentirosos puentes de palabras», sigue siendo poeta. Sin embargo, el verbo caminar está en subjuntivo. ¿Expresa el cambio de presente a subjuntivo una posibilidad? Dentro de la estrofa es una irregularidad gramatical. Pero en el ditirambo es un puente de la larva que pasa del animal de rapiña (la pantera, que se especifica más tarde) al águila, del desierto llano a la alta montaña. Desde allí mira hacia *sus* abismos, pero no es el águila sino los abismos los que se ensortijan en «profundidades cada vez más profundas». La inversión de la imagen habitual de águila y el posesivo subrayado complementan la interjección burlona de las miradas ardientes de sol («eso ¿el cortesano de la verdad?»), pues el «sólo poeta, sólo bufón» está «rígido», como la «columna de Dios», sólo «mira larga, largamente», atónito ante la vorágine abismal que lo mira y atrae. ¿Es la Nada? ¿De quién son *sus* abismos? Súbita y velozmente, el águila se lanza a los corderos, a las almas de corderos, a todo lo que mira virtuosamente, «de conformidad con la oveja», esto es, «tonto». Oveja en alemán significa también tonto. La estrofa siguiente se abre con la conjunción «así pues» que tiende el puente inesperado a las nostalgias del poeta que son como el águila y la pantera, es decir, el puente sobre la Nada, sobre el abismo del que ha despedazado riendo a Dios en el hombre, al hijo de Dios, la oveja. El puente, o si se quiere, el salto es lógico-gramaticalmente ambiguo, así como la estrofa que sigue a la repetida interjección «tú, poeta, tú, bufón»: «Tú que miraste al hombre / así *Dios* como *oveja*». ¿Significa que el poeta miró al hombre como Dios y como oveja o que vio a Dios como oveja, y que como águila codiciosa *despedazó* a Dios en el hombre, a la oveja en el hombre y al hombre mismo? ¿Esos son *sus* abismos? Al despedazar, el poeta, el águila, los «miles de larvas» de las que salen las nostalgias,

rien y ésa es la felicidad de la pantera, del águila, del poeta y del bufón. «En aire claro», cuando el día desciende a la noche, el poeta o Zaratustra o Nietzsche vuelve a recordar cómo «en aquel tiempo» descendió de «mi locura-de verdad», descendió de «Una Verdad», «quemado y sediento», «de que estoy desterrado / de toda verdad / ¡sólo poeta! ¡sólo bufón!». El ditirambo es circular: comienza y termina en un paisaje de «aire claro». El adverbio «en aquel tiempo» suprime la cronología de las metamorfosis, las delimitaciones temporales e intenta superar la fatalidad de la sucesión del lenguaje con el juego recíproco y con la danza de los arcoiris mentirosos para cantar «una Verdad», la única verdad, de la que el poeta Zaratustra, el poeta Nietzsche, el nostálgico y asesino de Dios está desterrado: «de *toda* verdad». En el ditirambo del burlón y del melancólico tú múltiplemente enmascarado resuenan ecos de las críticas y postulados filosóficos de Nietzsche, pero esos ecos no admiten que se los reincorpore a su fuente y se los interprete como conceptos. El águila podría ser considerada como alusión al eterno retorno y el juego de las aliteraciones «feliz-burlón, feliz-infernal» *(selig-höhnisch, selig-höllisch)* como fórmula de la transformación de los valores. Más adecuada al texto es, sin embargo, la interpretación poética del poema que su antípoda Stefan George dedicó a Nietzsche con motivo de su muerte:

> ...
> Vino demasiado tarde el que implorando te dijo:
> allí ya no hay camino sobre rocas heladas
> y nido de espantosas aves —ahora hay pena:
> proscribirse en el círculo que cierra el amor...
> y cuando la rigurosa y atormentada voz
> suene luego como un himno hacia la noche azul
> y clara pleamar —entonces se queja: hubiera debido cantar,
> no hablar este alma nueva[9].

George cita la famosa frase del «Ensayo de una autocrítica» con el que Nietzsche se retractó de *El nacimiento de la tragedia:* «Hubiera debido *cantar,* esta 'alma nueva' —y no hablar. Qué pena que lo que entonces tenía que decir, no me atreví a decirlo como poeta: tal vez lo hubiera podido» (1, p. 15). Lamentaba haber balbuceado sobre el insoluble problema de «qué es lo dionisíaco» con «lengua ajena» —la del filólogo, la del alemán, la del wagneriano. La autocrítica fue concebida en el otoño de 1885, en la época del *Zaratustra,* es decir, en la época de la exaltación poética que provoca la pregunta por la mentira de los poetas, la del mismo Zaratustra, la de Nietzsche. Es la pregunta central del ditirambo. Pero la nostalgia de las lágrimas celestes y la interjección acusadora al poeta que despedazó a Dios en el hombre —aquí el poeta carga la culpa de todos los hombres que asesinaron a Dios— son la manifestación expresa de otra angustiosa

[9] *George, Stefan. En «Der siebente Ring», en* Werke, *Munich-Düsseldorf, 1958, t. I, p. 232.*



y agresiva inquietud: la de la muerte de Dios. El poeta no sólo está desterrado de toda verdad, sino como columna y portero de Dios está desterrado de los templos. Su hogar es el desierto.

El segundo ditirambo «Entre las hijas del desierto» lo canta el peregrino, la sombra de Zaratustra y lo acompaña con el arpa del mago, pero su protagonista es Nietzsche, quien después de la introducción en prosa se apodera del escenario y clama con melancolía: «Crece el desierto: ¡ay! de quien esconde desiertos...». La frase inicial, la última estrofa y el dístico con que termina el ditirambo: «No olvides hombre, sondeada la lascivia / tú eres la piedra, el desierto, eres la muerte» contrastan por su intensidad lírica con el resto sarcástico y burlón del canto. La sombra de Zaratustra lo entona con una «especie de rugido» y dice que el comienzo, la frase inicial, es digno de un «mono moral rugiente». El «mono moral» imita, es decir, parodia nociones y sentencias cristianas: la narración de Jonás y la ballena, la frase con la que Lutero concluyó sus alegatos («Quiera Dios mejorarlo. Amén») y la famosa frase con la que justificó personalmente la necesidad de la Reforma («No puedo de otra manera, Dios me ayude. Amén»). La parodia no sólo recurre a la Biblia y a la historia del cristianismo europeo, sino a quien fue uno de sus autores preferidos y secreto rival, a Goethe, concretamente a su *Diván occidental-oriental*. La parodia era además, en parte, el tercer paso que había que dar para llevar a la lengua alemana a su plenitud. Nietzsche no menciona el «Libro de Suleica», sino las otras tres partes del *Diván* que leyó en su juventud, pero los objetos de las parodias son fragmentos de frases y nociones conocidas por los cultos y hasta semicultos. Esto subraya la intención parodística y distrae a la vez de la figura histórica que pretende someter a la carcajada: Jesús en el desierto, tentado por el diablo, quien le dice que como es el hijo de Dios, hable y convierta a esta piedra en pan (Ev. San Mateo, 4, 1-4). La segunda línea del dístico final recoge ese pedazo de la narración evangélica y después de la frase inicial del ditirambo, que repite, dice: «Piedra cruje con piedra, el desierto enlaza y estrangula». Enmascarado con los pedazos de cristianismo y de Oriente goetheano, Nietzsche, Zaratustra, el poeta mentiroso hace gestos bufonescos que atribuye a sombras de Jesús. Son la risa que lanza el arcoiris mentiroso cuando despedaza a Dios. Pero la parodia es una metamorfosis más de la larva que es botín de sí misma. A la tentación erótica y oriental de las hijas del desierto, Dudu y Suleica, el nuevo Jesús no responde, como en el Evangelio, con una afirmación. «Mas yo, el escéptico, lo pongo en duda / por eso vengo / de Europa / que es más maníaca de duda que todas las hembritas esposas. / Dios quiera mejorarlo. Amén». Nietzsche asocia el adjetivo «celoso» *(eifersüchtig)* con «maníaco de duda» *(zweifelsüchtig)* y quiere sugerir con ello el celo de la duda, es decir, el

comienzo de la filosofía moderna en Europa, principalmente las consecuencias de Descartes. Si la única verdad para el poeta es que está desterrado de toda verdad, la única realidad que queda al poeta, al escéptico y al filósofo es la vida, pero la vida «roída y mordida» por la muerte, que «mira ardiente parda / y *masca* —su vida es su mascar». Su vida, no sólo la de la muerte, sino la del hombre mismo: «tú eres la piedra, el desierto, eres la muerte». La tentación en el desierto es la iluminación atormentada y parodística, es decir, bufonesca, del nudo teológico-filosófico que cierra la cuerda del ahorcado, del Yo inquisitivo y preso. La risa del que despedaza a Dios es «la rigurosa y atormentada voz» de aquel a quien el apolíneo George preguntó:

> Creaste dioses sólo para derribarlos
> ¿nunca gozaste descanso y construcción?
> Mataste lo más próximo en ti
> para pidiendo de nuevo temblar como él
> y para gritar en el dolor de la soledad.

Entre el grito de dolor y la risa del destructor se oyó también una obstinada serenidad, la del que ruega de nuevo «temblar como él». El ditirambo «Última voluntad» reúne estas tres voces en un coro que canta la nostalgia de una muerte vencedora. «Morir así / como entonces lo vi morir: / venciendo, *aniquilando*». ¿Quién es el amigo a quien vio morir en otro tiempo y quien «lanzó divinamente rayos a miradas» a su «oscura juventud»? El ditirambo fue escrito en 1883, el año en que aparecieron las dos primeras partes de *Zaratustra.* En un cuaderno —el 20 en la edición de los fragmentos póstumos— del otoño de ese mismo año, apuntó Nietzsche esbozos de la tercera y cuarta parte de la obra. En dos de ellos cuenta la muerte de Zaratustra: «Asciende riendo a la roca: pero llegado allí, muere feliz». La necrología que sigue se titula «Sobre un triunfo» (10, p. 592 y ss.). Es el borrador en prosa del ditirambo «Última voluntad». A quien vio morir Nietzsche fue a Zaratustra. Pero su muerte fue una redención y una resurrección: «*Redimir a los pasados* y transformar todo 'fue' en un 'así lo quería'» escribió en *Ecce homo* (6, p. 348) y Nietzsche lo quería *eterno* y *necesario,* como dice en el ditirambo «Fama y eternidad». En uno de esos momentos de esa eternidad, Zaratustra fue Dionysos y en vísperas de la oscuridad, volvió a ser Dionysos. El amigo que iluminó su «oscura juventud», «cuenta... el *secreto* de que todo retorna» (10, p. 593). Retorna también Jesús, ¿fue él el amigo que «*muriendo* vence» y que «ordenó que se *aniquile*»?

El 3 de enero de 1889 concluyó Nietzsche el manuscrito de los *Ditirambos.* Ese mismo día envió una carta a Cósima Wagner, «A la princesa Ariadna, mi amante» en la que le decía que «es un prejuicio que soy un hombre» y después de mencionar «todos los hombres» que había sido, dice: «Pero



esta vez vengo como el Dionysos triunfante que convertirá a la tierra en un día de fiesta... No es que tuviera mucho tiempo... Los cielos se alegrarán de que esté ahí... Yo también he estado colgado en la cruz» (*Briefe*, 8, p. 573). Cinco años había esperado al triunfo y éste le llegó con la muerte, colgado de las alucinaciones de la locura y a media luz consciente de que era un «divino bufón» y convencido de que con la embriaguez de su victoria y de su dolor melancólicos y burlones, con los *Ditirambos de Dionysos*, había hecho un «regalo a la humanidad», cuya entrega confiaba a Catulle Mendès, «el primer y más grande sátiro que hoy vive», como decía en un esbozo de dedicatoria del libro (14, p. 514 y ss.). Pero la eterna larva se ensortijó como los abismos y salió de nuevo no como águila sino como Zaratustra que «aún ama el abismo» y en la vasta región de su alma deja el desierto y, como el poeta y el bufón, vuelve a caminar «Entre aves de rapiña». Este ditirambo se encadena con el «Sólo poeta, sólo bufón». El anillo que los une es la imagen de la larva que «se es larva y es su botín» a la vez, pero ahora transformada en huésped del solitario. «¿Quién se atrevió también, / a ser aquí huésped / a ser*te* huésped?... Un ave de rapiña quizá». La larva y el huésped, quizás un ave de rapiña, se encierran en sí mismos o, como el huésped, se enreda en las alas del ave que se cuelga en su cabello y se queda colgado «como tú, ahorcado». La imagen de la larva que es botín de sí misma y del ahorcado es una alegoría del poeta y del filósofo que es Zaratustra: «tu propio botín, taladrado en ti mismo». Nietzsche llama a Zaratustra «crudelísimo Nimrod». Según el Génesis (10, 8-10), éste fue el primero que obtuvo gran poder sobre la tierra y se lo conoció como «poderoso cazador» ante el Señor. Zaratustra, «botín de sí mismo», fue «recientemente cazador de Dios». «Ahora-solitario contigo / duolitario en el propio saber, / entre cien espejos / ...estrangulado en el propio lazo» es «¡Autoconocedor! ¡Autoverdugo!». El cazador de Dios y botín de sí mismo, el colgado, ahorcado y *autoverdugo* es el filósofo escéptico, «prisionero», enfermo del veneno de la serpiente, «Príncipe escarlata de la insolencia» y, al cabo, «una incógnita para aves de rapiña». A diferencia de otros ditirambos, «Entre aves de rapiña» critica, con una alegoría, el afán de saber, esto es, el veneno de la serpiente paradisíaca y la filosofía de la subjetividad, el pensamiento que suscitó Descartes. El *sabio* Zaratustra no sabe, es incógnita y en cuanto cede a la tentación de saber, es su propio verdugo. Pero es también un «Faro» y un signo de interrogación para quienes tienen respuestas. Con otra alusión más a la historia sagrada, dice en el ditirambo titulado «Signo de fuego» (es la versión literal de la palabra alemana para faro, *Feuerzeichen*), que después de las *seis* soledades que conoce, el pescador lanza el anzuelo en busca de la *séptima*, la *última* soledad. El día en que Dios concluyó su obra y recomendó el descanso es la



ultimidad buscada y deseada por Zaratustra; otro retorno en cuyo camino vuelve Jesús, con la máscara de una alusión. Pero es un retorno final en el que, con esperanza leve, pregunta si «no arde aún el hielo de mi cumbre» y con nostalgia recurre a la imagen de la barca de la muerte: «Plateado, leve, un pez / empuja ahora mi barca». Pez es el ideograma del acróstico formado con los versos griegos que legó la sibila Eritrea en los que vaticina el juicio final y que significa «Jesucristo, hijo de Dios, Salvador»[10]. El ditirambo que concluye con esta imagen pagano-cristiana de la muerte comienza respondiendo al «ardiente corazón» sediento de «Sólo poeta, sólo bufón»: «No por mucho tiempo aún tienes sed / ardido corazón. / Hay promesa en el aire, / me sopla desde bocas desconocidas— / viene el gran frescor...». Viene cuando «El sol desciende» y cuando «ya brota el rocío de tus / gotas de lágrimas». Este sereno ditirambo suele ser considerado como el más logrado, y es de hecho el que expresa más cristalinamente una dulce melancolía ante la muerte y una esperanza de la vida. Callada está la duda celosa y su secuela, el estrangulamiento de sí mismo. Pero las reminiscencias del primer ditirambo despiertan el hielo del ardido corazón que pregunta: «¿Quién me da calor, quién me ama aún?».

Éste es el primer verso del ditirambo aparentemente más enigmático, «Queja de Ariadna». En *Zaratustra IV* era la queja del mago que en un esbozo de 1884 se titulaba «El poeta-Tormento del creador» (11, p. 310). En el libro, la queja del mago sólo recoge unas líneas del esbozo. Después de haber cantado el mago su queja, Zaratustra lo golpea; y éste, para defenderse, le asegura que «lo hice sólo por juego», porque eso «forma parte de mi arte». Como Zaratustra, el mago es poeta, «penitente del espíritu». Los golpes hicieron callar al «comediante, monedero falso, mentiroso» como lo increpa el furibundo sabio (4, p. 313). En el ditirambo, Nietzsche y Zaratustra desalojan al mago y al cambiar de título, variar letras y orden de los versos y agregar una estrofa, se pierden en la incógnita: «Quién, fuera de mí, sabe qué es Ariadna...». Qué, no quién escribe en *Ecce homo* (6, p. 348). El título ha seducido a desatar especulaciones que por su gravedad rayan en lo melodramático. Sobre la curiosa opinión de que el mago se puede identificar con Richard Wagner observa Karl Reinhardt que muchas características del mago no corresponden al músico teutón, tampoco en la imagen que Nietzsche tenía de él[11]. En la queja del mago no aparecían ni Ariadna ni Teseo ni el Minotauro. En la versión de los *Ditirambos,* después de que el mago pide al Dios desconocido que vuelva, se abre una escena que Nietzsche presenta con una instrucción para la escena, en letra más pequeña: «Un rayo. Dionysos aparece en belleza esmeraldina». Con el parlamento de Dionysos, surge la sombra del mito clásico de Ariadna. El cambio de una desinencia masculina por una femenina en las palabras pri-

[10] *San Agustín.* De civitate Dei, *18, 23, 1.*

[11] *Reinhardt, Karl.* Op. cit., *p. 314.*



sionero y solitario, perfila la máscara de Ariadna que oculta el secreto de Nietzsche: Nietzsche mismo, rodeado por los arcoiris de palabras, embriagado con la inspiración y la danza de Dionysos, pero atormentado acusador del «¡Innombrable! ¡Encubierto! Tremendo»: el cazador, esto es, el pensamiento, el Dios desconocido, el celoso, el verdugo-Dios, la crudelísima espina, el crudelísimo enemigo, a quien empero pide amor, para quien arde su última llama del corazón y a quien ruega que vuelva, a «¡mi Dios desconocido, mi *dolor* / mi última felicidad!». En la queja del mago, Ariadna no había cambiado la desinencia, no existía. En el ditirambo se sabe que Ariadna no está sólo en el título. Una vocal la ha sacado de la larva y ahora es «la orgullosísima prisionera», la «más solitaria». En el parlamento final, ella pregunta con Dionysos: «¿No hay que odiarse primero, cuando debe amarse...?». El alma vasta que abarca y recorre los contrarios, que los sabe y los goza, no tiene salida: «Yo soy tu laberinto...», dice Dionysos y lo que es Ariadna queda como pregunta, colgada en el aire como «suprema estrella del ser / Mesa de eternas esculturas», como «Escudo de la necesidad / Mesa de eternas esculturas». A esta fatalidad del «eterno retorno» necesario —«pues te amo, oh eternidad»— que canta en «Fama y eternidad» replican la sombra y el eco del poeta y del bufón: «*Obséquiate tú mismo primero:* ¡oh Zaratustra!». Este ditirambo y exigencia justifican el título del último ditirambo, «Sobre la pobreza del más rico», al que puede caber el destino del Quijote que escribieron Miguel de Cervantes y Pierre Menard. Pues el mismo ditirambo concluye la última polémica de Nietzsche con Wagner, *Nietzsche contra Wagner.* Si se lee el verso final de la versión de los *Ditirambos:* «Yo soy tu verdad», no puede caber duda de que el tú es Zaratustra, es decir, Nietzsche. En la versión igual de *Nietzsche contra Wagner,* el tú puede ser también Zaratustra, pero también Nietzsche, pero también Wagner a quien el trágico bufón le pone un espejo cóncavo para que vea lo que no es y hubiera debido ser, es decir, Dionysos, Nietzsche, Zaratustra. En la versión de los *Ditirambos,* la línea final es melancólica y apelativa; en la de la justa con Wagner, esa línea es necesariamente nostálgica, recuerda los entusiasmos juveniles de *El nacimiento de la tragedia* y la misión que esperaba de Wagner. El último ditirambo vuelve al paisaje del primero, del «canto de la melancolía», de «Sólo poeta, sólo bufón»: «Diez años allí — ninguna gota me alcanzó / ningún viento húmedo, ningún rocío de amor — / una región *sin lluvia...* / Ahora ruego a mi sabiduría / que no sea avara en esta aridez: / desbórdate a ti misma, gotea tu mismo rocío / sé tú misma lluvia del desierto amarillento». Pero al final, el sólo poeta, sólo bufón espera que la generosidad colme la sed del «quemado corazón», que la caridad satisfaga la sed de «lágrimas celestes» y que así ya no esté «desterrado de toda verdad», pues hay «una verdad» nueva, incógnita como



el laberinto: la verdad del Zaratustra que injuria a los poetas y es poeta. «Yo soy tu verdad» es, además, el colofón de los *Ditirambos de Dionysos*.

Como los abismos del águila-bufón-poeta, los ditirambos se ensortijan y la marcha de las imágenes al compás de los puentes de palabras forman una espiral vertiginosa en la que las contradicciones son sólo el «taladro», como Nietzsche mismo dice, con el que el profeta de Zaratustra socava las certidumbres de la filosofía occidental. Pero los *Ditirambos* no son filosóficos, sino expresamente poéticos y aunque Nietzsche acuñó el concepto de «*artista*-filósofo», el contenido sobrepasa los límites de los componentes. Tanto el artista como el filósofo con «autoconfiguradores» (12, p. 89). Al artista lo llama «configurador», «creador» *(Schaffender)* (10, p. 51), con el mismo nombre alemán que destina para el «Superhombre». Del artista dice que es «instrumento de Dios» y «suprema forma del instinto de procreación» (11, p. 32). El arte, la poesía y la filosofía no están en relación de contigüidad ni de dependencia. El arte abarca la filosofía. Nietzsche subraya la palabra *artista* y agrega al concepto *artista*-filósofo la explicación: «un más alto concepto del *arte*» (12, p. 89). Por eso es el poeta quien se enfrenta al problema filosófico de la verdad y es él quien lo desenmascara como «verdugo-Dios», como «verdugo». El poeta que miente a sabiendas y voluntariamente es más sincero que el filósofo teologizante, el metafísico, y si la única verdad que conoce es que está «desterrado de toda verdad», su mentira no es engaño sino la «convicción que no tenía aún ninguna época: *que no tenemos la verdad*» (9, p. 52). Esta época no sólo no tiene la verdad, sino tampoco puede confiar en quien vino a anunciar la verdad revelada, Jesucristo. Nietzsche conjetura y lamenta que «Jesucristo no vivió más tiempo, tal vez hubiera sido el primer renegado de su doctrina, entonces tal vez hubiera aprendido a reír y a llorar menos frecuentemente» (9, p. 66). La invalidez de las nociones filosófico-teológicas cristiano-platónicas y el certero dictamen psicológico: «Quien tiene sangre de teólogo en el cuerpo se enfrenta a las cosas de antemano de manera torcida e insincera» (6, p. 175) son parte de su apasionada crítica al cristianismo, pero no desatan el nudo del lazo que acosa al sólo poeta, sólo bufón. Con todo, la oscilación entre Dionysos y el Crucificado, la lucha y el abrazo en que se enredan, no sólo resquebrajaron la metafísica, es decir, el suelo platónico-cristiano, su «constitución onto-teológica» (Heidegger), sino disolvieron, consecuentemente, la consistencia «clásica» del lenguaje poético tradicional y sacaron a la lisa superficie las fuerzas teatrales, musicales y bufonescas ocultas en él, que le depararon al poeta absoluta libertad. Esa libertad, sin embargo, implica la liberación del lenguaje mismo que no puede moverse en la nada de los conceptos metafísicos inválidos, ni confiar en la «voluntad de conocimiento», que es «*instrumento* del poder», del «provecho de la conser-



vación», es decir, un instrumento «antropocéntrico y biológico» (13, p. 302). Así, por ejemplo, el concepto mecanicista de «*movimiento* es ya una traducción del suceso original al *lenguaje por señas y del tacto*». «No está en nuestro arbitrio modificar nuestro medio de expresión; es posible comprender hasta qué punto es mera semiótica» (13, p. 302). Entre estos fragmentos póstumos de la primavera de 1888 que se ocupan con la expresión y el lenguaje se destaca uno que también roza el problema del arte y del lenguaje, de sus dos extremos: la libertad y la sujeción: «La convención es la condición del gran arte, *no* su obstáculo...». ¿Significan estos puntos suspensivos que la afirmación es una pregunta o un callejón sin salida? Nietzsche parece responder mediante el recurso a la explicación fisiológica y psicomotora de la fuerza de la comunicación, es decir, de la tarea del lenguaje, que lo ocupó en esas fechas, y concluye: «Nunca se comunican pensamientos, se comunican movimientos, signos mímicos que *releemos refiriéndolos* a pensamientos...» (13, p. 297). Psicofisiológica o filosóficamente, la expresión, el lenguaje, son signos mímicos, semiótica, pero no en el sentido de la actual tempestad terminológica. La liberación del lenguaje conduce a esos «signos mímicos», a lo que Max Komerell llamó, en su ensayo sobre «Los Ditirambos de Dionysos de Nietzsche», «mimo transcendental»[12], es decir, la ejecución de un rol filosófico que con gestos, cercanos a la parodia, desenmascara el alma del propio autor. En su fragmento «Sobre la relación del mimo con la música», Nietzsche llamó al «mimo» «el carácter simbólico intensificado de los gestos del hombre» (7, p. 359). Todavía estaba entusiasmado con Schopenhauer y con Wagner y su propósito en ese fragmento era justificar la primacía de la música en el drama, la «música absoluta» que postuló Wagner. Sin embargo, esta caracterización del mimo sobrepasa la intención y se convierte en un deslinde más de los conceptos «apolíneo» y «dionisíaco». Por eso explica que «en la esencia del arte dionisíaco descansa más bien el hecho de que éste no conoce la consideración al oyente: el servidor entusiasmado de Dionysos es entendido sólo por sus iguales. Pero si nos imaginamos un oyente en esos arranques endémicos de la excitación, entonces tenemos que profetizarle un destino como el que sufrió Penteo, el espía descubierto: ser destrozado por las bacantes» (7, p. 368). El «mimo transcendental» es, como mimo dionisíaco, «arte monológico», autorretrato intenso que transforma necesariamente al actor y al interlocutor intruso, que lo «enlarva». El «arte monológico», como lo llamó y lo practicó Gottfried Benn siguiendo a Nietzsche, no puede renunciar al oyente, al interlocutor. El «mimo transcendental» del poeta y del bufón desterrado de la verdad, pero que navega en nostálgicas «islas felices» y desde las que es «faro» interrogante para quienes tienen respuestas, no se sustrae a la atracción de los abismos. Nietzsche, Zaratustra, Dionysos

[12] *Komerell, Max. «Nietzsches Dionysos Dithyramben» en* Gedanken über Gedichte, *Francfort/M., 1956, p. 483.*



socavaron los cimientos de la metafísica occidental que Hegel llevó a su plenitud, a su «fin final» (César Vallejo), pero en ese trabajo de «taladro» esos cimientos se deslizaron a una verdad, a lo «verdadero» que, según Hegel, «es la embriaguez báquica en la que todo miembro está ebrio y porque cada uno en cuanto se aísla, se disuelve de igual modo inmediatamente — es esa embriaguez igualmente la quietud transparente y simple»[13]. En esa embriaguez de lo verdadero, Nietzsche debió percibir que la distancia entre él y Hegel era tan grande como inmenso era el lazo que los unía. Lo criticó con respeto y lo defendió del juicio de los antihegelianos de su tiempo. Apresurada fue para él la condena de quienes creían que con ella habían llegado a la cumbre, como apuntó irónicamente en un cuaderno del otoño de 1873, el mismo año en el que Marx atacó con irritación, en el prólogo a la segunda edición de *El capital* al «epigonismo displicente, altanero y mediocre que se complace en... tratar a Hegel como "perro muerto"»[14]. La casualidad de la fecha de las defensas es, indudablemente, «báquica». Al encontrarse con Hegel en la «embriaguez» de lo «verdadero», en la «*cumbre* del espíritu que imaginó Schopenhauer...», junto al inspirador de su juventud, al rival secreto Goethe y a Kant, comprobó lacónicamente: «valor de Hegel "pasión"» (12, p. 524 y ss.).

Los *Ditirambos de Dionysos* cierran un círculo que en su comienzo estaba poblado por los griegos. En su proyecto de libro *La filosofía en la época trágica de los griegos,* que leyó en 1874 a Cósima y Richard Wagner, dedicó un capítulo a Heráclito, filósofo preferido de Hegel, que más que una exposición de la persona y del pensamiento del presocrático —o del preplatónico, como llamó el antiplatónico a los que no habían sufrido el contagio— es un autorretrato. «"Yo me busco y me exploro a mí mismo", dijo de sí con una frase con la que se designa la exploración de un oráculo: como si fuera el verdadero realizador y plenificador del principio délfico "conócete a ti mismo", y nadie más... Pues el mundo necesita eternamente la verdad, esto es, necesita a Heráclito: aunque él no necesita de ella... Lo que él contempló, *la doctrina de la ley en el devenir y del juego en la necesidad* debe ser contemplado desde ahora eternamente: él levantó el telón de esta gran comedia» (1, p. 835).

«¿Sólo poeta, sólo bufón?»

Rafael Gutiérrez Girardot

[13] *Hegel,* Phänomenologie des Geistes, *tomo 9 de las* Gesammelte Werke, *ed. por W. Bonsiepen y R. Heede, Hamburgo, 1980, p. 35.*

[14] *Marx,* Das Kapital, *en* Ökonomische Schriften, *ed. H.-J. Lieber y B. Kautsky, Darmstadt, 1962, t. I, p. XXXI.*



Los poemas del padre

I

Camina un hombre:
es una sombra lenta de algodones azules,
y está muerto.
Transita el aire,
y en mi corazón
deja su gota de olvido el horizonte.
Suenan campanas.
Hay mágicos vencejos —flechas de luz—
en la suave lejanía.
Padre, ¿eres tú?
Te siento en las cortinas
de mi espíritu,
acariciando el agua.
No te he olvidado.
Toda mi ausencia sigue
llena de ti. Entre las lentas ruinas
de mi alma,
vas caminando aún
acariciando mi edad. Nunca te has ido.

II

Ahora te escucho:
aquí, en la claridad;
sentado como un pájaro en la lluvia.
De las coscojas brota un resplandor
de silencio. La tristeza es blanca.
Aún no te veo;

mas sé que estás ahí:
susurrando igual que el aire
entre los álamos.
Algún recuerdo has bajado
de las nubes. Hasta mi sangre
llegan tus palabas.

Recuérdame
el viejo cuento de la flor
que entre la arcilla de los montes se hizo príncipe,
entra en mi soledad
y hazme cosquillas,
quiero reírme de la lluvia y los relámpagos.
No tengo miedo ninguno;
ya hace días
que el abuelo me visitó en la siesta,
allí, bajo la encina de Los Mirlos,
donde mi voz de niño frágil no se ha muerto.
Había un lagarto
sobre una piedra azul. Quise cogerlo
y me silbó en la sangre
un golpe antiguo de serenidad:
me vi flotando en un recuerdo límpido.
Esto ocurrió, sin embargo, hace unos días,
cuando el abuelo regresó en la siesta.
Ahora, te escucho
aquí, en la claridad
de las coscojas; tu voz parece viento.

III

Te he comprado una caña
de cristal
y un anzuelo para pescar luciérnagas.
Luego, me he ido nuevamente
a vigilar
la lejanía por si acaso vienes.
Madre ya tiene partido el corazón,
lleno de musgo,
y dicen que le duelen



todas las voces guardadas. Mucho tiempo
lleva acordándose
de ti. La lluvia es buena
cuando deja una tristeza esmerilada
sobre los ríos. A veces, la oropéndola
canta despacio entre los chopos de la orilla
y un pez de luz salta en mi silencio.
Por eso, padre, te compré la caña,
por darme compañía. Estoy muy solo.
Alguien me dice
que te has subido lejos,
a un lago altísimo en un barco de estrellas.

La tienda de tejidos

Entro en la tienda de tejidos:
tú no estás.
Hay un fulgor
de gamuza en el silencio.
Un polvoriento sonido de cristal
cruje en la estancia.
Hay ceniza en las baldosas.

Recojo el aire que se quedó
estancado,
cuando era niño,
aprisionado entre las sábanas
del corazón. Los ovillos tienen frío,
y, sin embargo,
son de lana roja.

Yo te recuerdo, padre mío,
igual que ayer:
junto a la radio,
acariciando las noticias.
Afuera de la tienda de tejidos,
hay gorriones
bailando entre la nieve.
Leo en mi memoria: un dolor de muselina
rasga la luz
azafranada de la tienda.

Es la hora lenta, azul,
del mediodía: tú me acaricias.
Aún regreso del colegio.

El camino de los lagartos

Remolinos de polvo y soledad.
Sobre el camino, sueñan los lagartos.
Hay piedras suaves
sobre la claridad azulada y umbría
del silencio.
Desde la tierra
sube el lento amor de las malvas
floridas. Yo voy lejos,
caminando,
igual que un gris soldado
que ha perdido su espíritu en la sombra.
Veo encenderse, a unos pasos, la humildad
de los huertos sublimes. Ya está el viento
abandonando en mi sangre
una canción
que habla de niños robados por las hadas.
Alguien camina,
sin embargo, a mis espaldas.
Sube conmigo a las colinas de la ausencia.
Miro hacia atrás
y, en la serenidad de las encinas,
una silueta avanza.
Atardece en mis ojos. Tengo frío.
El viento arrulla como una oscura tórtola.
Sobre el camino, sueñan los lagartos.
Miro hacia atrás:
en mi alma caen las sombras.

La cuadra

Bajo a la cuadra.
Un látigo de luz
derrama su amargura entre las bestias.

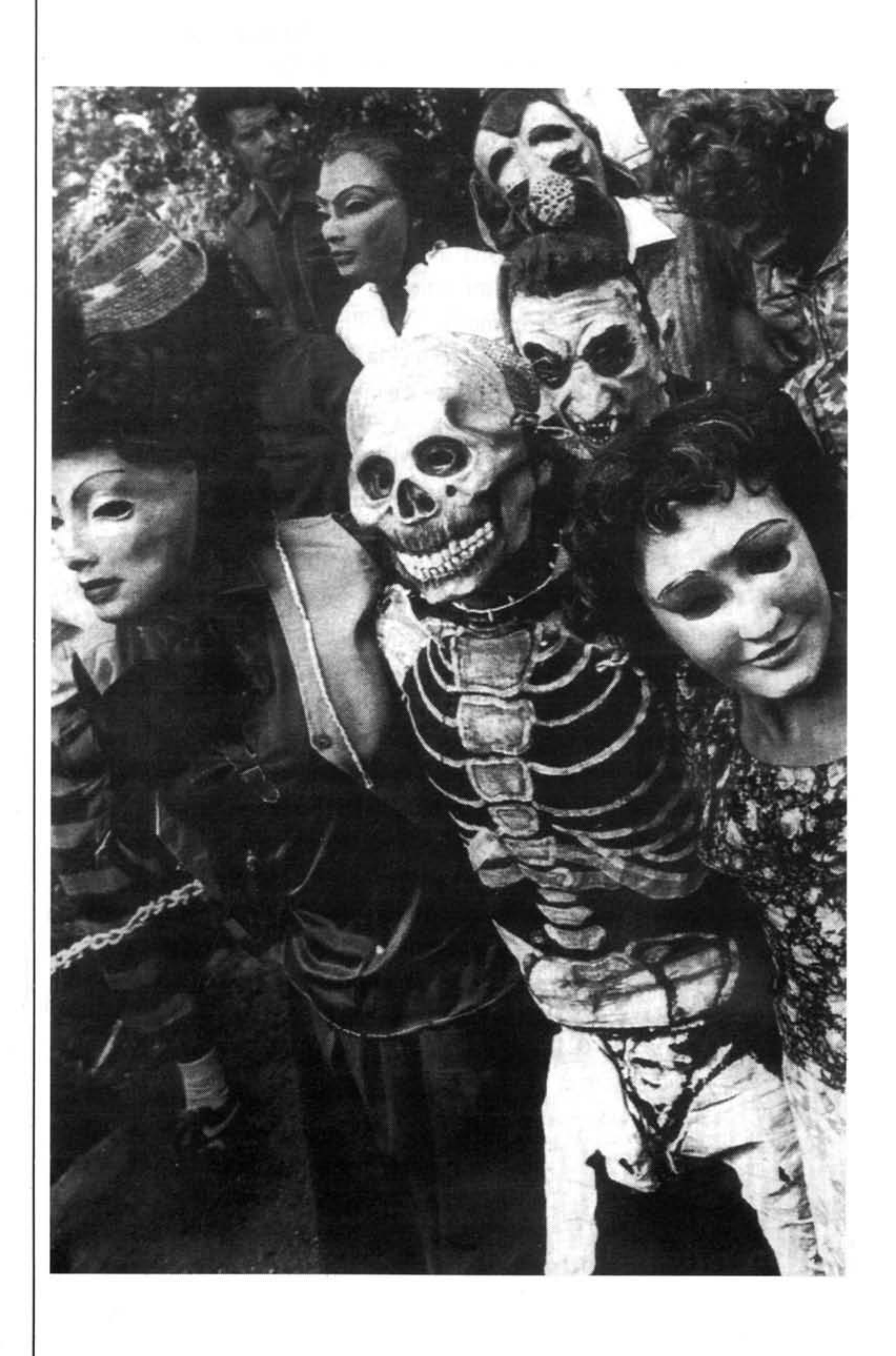


Fuera de mí, está el rumor del campo,
los cárabos ululando entre los árboles.
Hay una mano de azufre
y soledad
que me acompaña. En el aire
suena el frío,
el bostezar de la noche entre el espliego,
los pasos del pastor sobre el camino.

Yo he bajado a la cuadra,
y estoy solo,
muerto en la luz temblorosa
del carburo. Ayer volví a llorar
con la alameda. De mi niñez
sólo recuerdo el humo
del abuelo fumando en el corral
y las estrellas reflejándose en el río.
Y ahora he vuelto a visitar la antigua cuadra
de mis años felices, y el carburo
encendido me quema el corazón
y el vahído de las bestias me confunde.
Y es que estoy muerto, muy lejos del rincón
de la humildad. Mis padres me decían
que en el otoño pasaba un hombre azul
y a los niños les robaba el pensamiento.
Yo nunca pude creerles; sin embargo,
ahora he bajado hasta aquí como una nube,
y hay una mano de azufre y soledad
que me acompaña; mas ya no tengo miedo.
He bajado a la cuadra igual que un asno
y una mentira ha resbalado sobre el frío.
He sentido el resplandor de la pobreza
y, entre mis ojos, ha llorado el mundo.

Alejandro López Andrada

«Mientras tanto, la muerte sigue fiel a su cita, y se ríe, implacable...»





La muerte silenciada

A Susan, que me da vida

I

Hablar de la muerte hoy no está bien visto. Lo que era el sexo para el puritanismo del siglo pasado lo es ahora la muerte para nuestro creciente nihilismo: lo otro, lo prohibido, lo incomprensible, lo monstruoso, lo innombrable. Otras épocas y culturas crearon diferentes remedios y consuelos ante esta amenaza, tales como la inmortalidad del alma, la serenidad del sabio, la supervivencia en los hijos y en las obras, la inmortalidad de la especie, etc. La nuestra ha inventado la estrategia del silencio, ha aislado a la muerte, dejándola en manos de la medicina y de la psicología, pues no creemos en el alma, carecemos de sabios, desconfiamos de hijos y de obras y nos importa un bledo la especie.

Siempre se muere solo, pero hoy se muere más solo que nunca. Se nos administra la muerte como un paso más de la administración general de la vida, los médicos han sustituido a los sacerdotes como intermediarios, y en lugar de santos óleos recibimos piadosas dosis de morfina. Por todas partes parece resonar en silencio una nueva máxima, antítesis de otra con la que siempre nos amonestó y atosigó la religión, «¡olvídate de que eres mortal!». Esta nueva estrategia contra la muerte no es inocente, sino interesada, frívola y estupidizadora. En realidad es el reverso laico de la fe del carbonero: este mundo ha dejado de ser un horrible infierno para convertirse en un patio de guardería infantil. La trivialidad parece haber sustituido a la angustia, aunque de un modo engañoso, porque la angustia retorna por debajo de ese velo de silencio y hace inútil cualquier pacto contra ella.

Nada ni nadie soporta hoy la muerte, ya que resulta imposible sostener con nuestras frágiles y débiles convicciones la mirada de tan terrible e implacable enemigo. Nuestro destino ante ella es el cinismo, la frivolidad o la rebeldía impotente. Otros hombres de tiempos pasados se ejercitaron en la disciplina de la negación, se abrazaron a la muerte para endurecerse

contra ella, algunos incluso la desafiaron y domesticaron con esperanzas de salvación, pero aquella raza de atletas y domadores melancólicos se extinguió. Nosotros, en cambio, carecemos de fuerza y de esperanza, hemos dejado de ser animales metafísicos para convertirnos en animales sin más.

El silencio ante la muerte es la máscara de nuestra impotencia, el olvido de nuestra tragedia, pues la alternativa en la que nos es posible elegir resulta clara: tragedia o silencio. En nuestra época la explicación más extendida sobre la muerte es la que da la ciencia, según la cual morir es dejar de vivir. Aunque parezca mentira, esta explicación, cumbre de la sutileza y de la profundidad de los sabios de nuestro tiempo, es la que impera tácitamente en la mayoría de las personas. Hemos dejado de creer en mitos para creer en simplezas, ya no nos dejamos convencer por fantásticas narraciones, sino por palmarias estupideces. Nuestras mentes han dejado de estar gobernadas por la superstición y ésta ha dejado su lugar a la imbecilidad. Hemos cambiado en el lecho de muerte sotanas por batas, rezos por tenso y angustioso silencio, bendiciones por drogas y lenitivos, cálidas y fantasiosas palabras por tubos y máquinas. En él nos hemos quedado a solas con eso, con ella, con ello, con lo que es cuando no somos, con la mueca horrible de la nada, con la enormidad absurda de nuestro no. Estamos totalmente a solas con la muerte.

Enfrentados a su misterio, añoramos una sabiduría que nos permita mirarla cara a cara, que nos enseñe, a un tiempo, a no temerla ni merecerla, pero carecemos de ese saber y sólo nos queda la confianza en la ciencia. Ahora bien, la estafa de la ciencia consiste en que, por su esencia, ella persigue vencer a la muerte, realizar el titánico sueño del doctor Frankenstein, y mientras eso se le muestra imposible se ve obligada a disimular su fracaso. La única respuesta posible del médico ante la muerte es evitarla y, puesto que no lo consigue, debe, al menos, disimularla. Así, la vieja obsesión de tener presente la muerte *(memento mori)* ha sido sustituida por la nueva obsesión de tenerla ausente y la antigua creencia en la inmortalidad del alma tiene su triste remedo en el moderno deseo de inmortalidad del cuerpo.

Mientras tanto, la muerte sigue fiel a su cita y se ríe, implacable, de nuestro cómico silencio, de nuestro deseo de olvidar su trágico rostro. Rechazamos y tememos ese rostro trágico como se repudia aquello que nos desenmascara, como se evita una luz demasiado intensa o como se odia lo que hace temblar nuestros cimientos. Presentimos que vivir es sostenerse en la nada, pero no queremos saberlo o, al menos, preferimos olvidarlo y pensar en otra cosa. La negación de lo trágico tiene, por tanto, como origen una voluntad de engaño, es consecuencia del instinto de conservación de una época carente de vigor y de fortaleza, incapaz de sondear lo



más profundo de nuestro destino. La debilidad de esta época le impide hacerse preguntas terribles y eternas, le obliga a conformarse con la calderilla del pensamiento y le costriñe a una mirada superficial sobre todas las cosas.

Esa mirada renuncia a la experiencia trágica, pues sólo quiere ver cuanto puede ver sin angustiarse, selecciona y censura, clausura la tragedia en un mundo invisible y mudo. Es una mirada que se desliza sobre la realidad, que ya no se detiene a valorarla hasta el fondo, que rehúye el enfrentamiento con el lado serio de la vida porque ante él no sabe qué decir. No queremos encarar ningún enigma y, por ello mismo, sentimos en el corazón una sombra de cobardía y vivimos tristemente, frívolos y absurdos, bajo la amenaza constante de la Esfinge. Nuestro tiempo se halla, desde el punto de vista intelectual, bajo el signo de la perplejidad, que es una forma negativa del asombro, un asombro impotente. Los grandes horizontes de sentido se han derrumbado y entre los cascotes reina la confusión. Esta situación se manifiesta también, como es lógico, en el tema que nos ocupa. El olvido y el silencio social ante la muerte conviven con el retorno de lo mágico, la experiencia científica se mezcla con la esotérica y, ante la duda sobre qué será de nosotros, encendemos una vela a Dios y otra al diablo.

II

Esta situación es consecuencia de una gran mutación que se ha producido en Occidente en la vivencia de la muerte, mutación que podemos retrotraer a principios de este siglo, sobre todo en los países más industrializados y en las áreas más desarrolladas económicamente. Sin embargo, es una metamorfosis que se ha ido gestando lentamente a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX: de la muerte *anticipada* se ha pasado a la muerte *silenciada*, su administración religiosa ha sido sustituida por su administración médica, de una hegemonía explícita de ella hemos ido a una hegemonía implícita. Así, por ejemplo, el hogar ha sido sustituido por el hospital como lugar de la muerte y es el médico quien está al lado del moribundo en vez del sacerdote. La presencia pública de la muerte se ha sustituido por su ausencia y silenciamiento. Hemos hecho de ella algo oculto, sucio y vergonzoso. De ser un asunto público se ha transformado en algo privado, perdiendo, así, su dimensión social. En realidad podemos hablar de la sustitución de una estrategia por otra, del predominio de la estrategia médica frente a la religiosa.

La estrategia religiosa ha consistido siempre en anticipar la muerte como acontecimiento, en hacerla familiar y extender su presencia, mientras que la médica la convierte en algo extraño y la aísla. La anticipación de la

muerte implica su incorporación al conjunto de la vida como un momento central y esencial de ésta, haciendo del acto de morir el eje sobre el que gira nuestra existencia. De este modo, la muerte no es sólo el término de la vida, sino que toda la vida se convierte en una preparación para ella. Podemos hablar aquí de una *hegemonía explícita* de la muerte. Por el contrario, la muerte aislada y silenciada es aquélla cuyo temor no puede ser vencido ni paliado, sobre la cual no cabe triunfo alguno, salvo el olvido. Esta estrategia es fruto de un pacto de silencio y de una voluntad de ignorar. La muerte silenciada conlleva su *hegemonía implícita,* porque el silencio acaba convirtiéndose en un sordo clamor, callado e inconsciente, que hace inútiles todos los esfuerzos por borrar de la existencia su angustia. La muerte es silenciada porque resulta un hecho escandaloso, disgregador, siempre inconveniente, subversivo, del cual nuestra sociedad no es capaz de hacerse cargo, contra el cual no conoce ningún remedio real o simbólico.

La hegemonía explícita de la muerte provoca la infección de la existencia y el nihilismo más extremo, disfrazados de salud espiritual y de triunfo. Quien vive obsesionado de este modo por la muerte, siempre señalándola y recordándola, abrazado a ella, parece haber encontrado en esa inclinación una fuente de poder y hace de la presencia de lo negativo un estímulo constante de su vitalidad. Esta forma de hegemonía resulta de una perversión consistente en extraer siempre lo positivo de lo negativo: la salud de la enfermedad, la alegría del sufrimiento, la salvación de la perdición, la serenidad de la angustia, la fuerza de la debilidad. La obsesión explícita consiste en ver la muerte detrás de todas las cosas, reduciendo cualquier presencia a la suya, sintiendo a cada paso su amenazante sombra. Vivir con la obsesión de la muerte es ponerse en lo peor, ejercitarse en la angustia, la impotencia y la debilidad. Se trata de una fortaleza adquirida a través del ejercicio constante de la debilidad, de una serenidad ganada mediante la afición a la angustia.

En la otra forma de hegemonía de la muerte, la actual, implícita y silenciosa, la obsesión por ella no es reconocible por su agobiante e insultante presencia, sino por su extraña ausencia. Si en el primer caso parece estar en todas partes, en este segundo se esfuma y desaparece. El lenguaje la disfraza y no la nombra, el pensamiento la aleja de su atención, la medicina la enclaustra y la esconde, la sensibilidad no la soporta. Múltiples estrategias tienden a maquillarla y silenciarla, a cercarla y aislarla, y el resultado de tales procedimientos es que nos sentimos rodeados, amenazados e incapaces de asumir lo que ni siquiera llamamos por su nombre, sino por constantes eufemismos. La hegemonía explícita de la muerte embota la sensibilidad con su amenaza y la mantiene obsesionada con su continua presencia, produce en quien la sufre un temple fúnebre, un ánimo atemorizado; hace



de la muerte una mala repetición dentro del pensamiento, cuyo efecto es la *desvalorización* de la vida. La hegemonía implícita, en cambio, la oculta y agudiza la sensibilidad ante ella, obliga a trivializar la muerte, la aleja del pensamiento y lo incapacita para encararla, genera también, por otros medios, temor e impotencia teniendo como consecuencia la *frivolización* de la vida.

III

Desvalorizar o frivolizar la vida son dos actitudes sólo en apariencia contrarias que coinciden en someter al hombre al imperio de la muerte, haciendo de ella un fantasma despótico, pretendiendo negar y disolver falsamente la experiencia trágica de la misma. Al fin y al cabo, frivolizar la vida es otra forma de quitarle valor. Toda existencia humana tiene un fondo trágico, porque sabe de la muerte como Necesidad, pero todos los hombres no tenemos la misma actitud hacia esa experiencia trágica. Hay épocas que se sienten capaces de enfrentarse a lo trágico y de negarlo superándolo mediante ideales futuros o ultramundanos; hay otras, como la nuestra, que sólo pueden darle la espalda. Se trata, en realidad, de una cuestión de estrategia, de capacidad o de impotencia para asomarse al abismo sobre el que pende nuestra existencia. En unos casos es posible sostener la mirada hacia ese abismo, en otros casos sólo es posible apartarla de él.

El inconsciente colectivo de nuestro tiempo sabe que, puesto que no es capaz de asumir ni superar el conflicto trágico, debe deshacerse de él, protegerse contra él, negarlo y hacerlo desaparecer. Experiencias trágicas como el sufrimiento, la vejez o la muerte son disfrazadas o apartadas, recluidas en el disimulo o en el silencio, camufladas con la búsqueda ansiosa de un falso placer y el ridículo anhelo de la eterna juventud. En consonancia con ello, la experiencia trágica se ha devaluado y se ha hecho subjetiva, la Metafísica ha sido suplantada por la Psicología: lo que antes era angustia existencial hoy es depresión, el desamparo se vuelve inseguridad y la nada se transforma en sorda sensación de vacío interior. Frente a una sensibilidad de las profundidades se impone una sensibilidad de las superficies, que sustituye el gesto serio ante la gravedad de la vida por el humor y la ligereza. Frente a la ética del conflicto surge una ética de la diversión y la distracción. Contra el desgarro se busca la insensibilidad y en lugar del duelo se prefiere el juego.

Ha desaparecido el vigor ante lo terrible y enigmático y ha surgido, en su lugar, la afición hacia lo gracioso y divertido. Antígona y Edipo han sido sustituidos en nuestros corazones por Mickey Mouse y Bugs Bunny.

Esta actitud antitrágica tiene también su reflejo en el lenguaje, pues son ya muchas las cosas que no pueden llamarse por su nombre y han de ser bautizadas de nuevo en consonancia con la blandura del momento: ya no hay viejos, ni ciegos, ni subnormales, ni cáncer, sino tercera edad, invidentes, disminuidos psíquicos o enfermedad larga y dolorosa. El eufemismo en el lenguaje, la mordaza en los sentimientos, la censura social hacia determinados temas de conversación, la mentira y la hipocresía generalizadas, son hoy los pilares fundamentales de una nueva concepción de la cultura, de la educación y de las buenas maneras, cuya finalidad principal es impedir que lo trágico aflore bajo cualquier pretexto. Así, la reflexión trágica se ha convertido en patrimonio exclusivo de los aguafiestas y pájaros de mal agüero.

La primacía de lo lúdico sobre lo trágico es hoy el fundamento de todo un estilo de vida aparentemente festivo, deportivo y juvenil; pero necesitado, para sostenerse, de un permanente engaño, apoyado en una mentira sistemática y constante que le protege de la desesperación. Una minoría de edad generalizada es el nuevo modelo de conducta, una puerilidad de avestruz que está convencida de la inexistencia de lo que no ve. La fragilidad de este estilo de vida exige continua protección, necesita el trabajo permanente de múltiples gestores y administradores de esa especie de gigantesco jardín de infancia que hoy es Occidente. Los nuevos «padres» ya no visten sotana, pues son los médicos, políticos, publicistas, psiquiatras, intelectuales de guardia..., todos aquellos cuya labor consiste en la administración de cuerpos y de almas, todos los profesionales que se presentan con el halo de maestros del saber vivir a cambio de rentables beneficios. El saber del que hacen gala estos profesionales consiste justamente en conjurar y disolver lo trágico, en promocionar como fines vitales ideales tan grandiosos y sublimes como una neurótica y ascética búsqueda de la salud (la palabra «salud» suena hoy en la boca de los médicos como antes sonaba «salvación» en la de los curas), del consumo-bienestar, una insolidaria satisfacción, la etérea «realización personal»; es decir, las únicas metas acordes con el débil y pasivo narcisismo de los tiempos.

Incluso el Estado, tan ladino él, se ofrece y justifica como protección ante lo trágico y cobra ese servicio con la moneda de la docilidad y la sumisión. Hoy el poder no se legitima ya como amenaza de muerte, como poder de dar muerte, sino como protección contra esa amenaza, como poder de evitar la muerte, porque su fundamentación no es jerárquica y despótica, sino burocrática y administradora.

La hegemonía explícita o implícita de la muerte, la desvalorización o frivolización de la vida, es el fundamento principal de muchas otras formas de servidumbre, porque el miedo a la muerte es el verdadero fundamento



de toda obediencia. La relación entre el hombre y la muerte es una relación de poder: cuanto más poderosa es ella más importante es él y viceversa. La hegemonía de la muerte, su poder absoluto y tiránico sobre los seres humanos es una de las constantes esenciales de nuestra historia, también de nuestra historia política y de nuestra relación con el Estado. Aquellos que administran la muerte son, al mismo tiempo, quienes administran el poder, porque la esclavitud de la muerte es el fundamento de toda esclavitud: «la muerte como amenaza es la moneda del poder» (E. Canetti). Esa amenaza tiene dos formas principales que se corresponden con dos estrategias del Estado: la primera, más antigua, es autoritaria, dura y despótica, se legitima por el monopolio de la fuerza y por el poder de dar muerte y es simbolizada por el verdugo. La segunda, más moderna, es aparentemente más permisiva y dialogante, practica el principio de «guante de seda sobre mano de hierro» y tiene su símbolo más ajustado en el médico. En el primer caso Papá-Estado dice por la boca del verdugo: «¡Si no me obedeces te mataré!». En el segundo caso Mamá-Estado dice por la boca del médico: «¡Si no me obedeces te morirás!». Sin embargo, en ambos casos, ya sea que el Estado aparezca como patriarca atemorizador preocupado por nuestro deber o como maternal benefactor que sólo quiere nuestro bien, la obediencia aparece legitimada por una amenaza de muerte.

En resumen, la alianza moderna entre la ciencia concebida como dominio y manipulación, el poder ejercido como actividad normalizadora y disciplinaria basada en la amenaza de muerte en versión maternal y la ética como ascetismo intramundano que huye de la muerte configuran una nueva forma de la renuncia y un renovado triunfo y hegemonía de la muerte: la muerte en vida.

IV

La historia de las relaciones entre el individuo y la muerte en el mundo contemporáneo es la historia de una relación trágica. El individuo siente cada vez con mayor intensidad que no puede reconciliarse con ella, que no tiene ningún elemento mediador que la llene de sentido. La gran idea mágica que ha pervivido en el mundo moderno en formas secularizadas, y que también ha hecho crisis en él y se ha debilitado, es la de la superación de la muerte por el sacrificio individual.

La idea de sacrificio puede tener dos significados diferentes. Por una parte, es «hacer algo sagrado» en el sentido de separado del ámbito de lo productivo y de lo útil, intocable e inmanipulable, *santo* en el sentido más profundo de la palabra, contrato a toda Necesidad y, por ello mismo,



negador de la muerte. Sin embargo, por otra parte, es «hacer algo sagrado» pero no separado del ámbito productivo, sino incorporado a él como algo que lo legitima y justifica, como redención productiva, apología de la Necesidad y de la muerte. En este segundo sentido, el sacrificio es una acción reconciliadora que se inscribe en una lógica contable por la cual «todo está bien», incluidos el dolor, el sufrimiento y la muerte como contrapartida necesaria o molesto peaje para alcanzar la Vida Eterna, el Desarrollo de la Historia Universal, el Progreso, o la Revolución. Es en este segundo significado en el que cabe hablar de una administración de la Necesidad desde la sacralización de determinadas entidades a través de la lógica del sacrificio.

La muerte concebida como sacrificio del individuo, como negación de la individualidad en aras de un principio superior a ella, tanto en sus versiones religiosas como laicas, ha sido y es el último baluarte contra la experiencia trágica, contra la conciencia desdichada de la finitud. Según esta idea, el individuo aparece como meritorio agente del Absoluto, de la Razón, de la Historia, el Progreso, el Futuro, la Revolución, o la Humanidad. Siempre se le concibe como alguien al servicio de algo superior a él, en lo que queda conservado y trascendido. La muerte muestra así un rostro temible pero, al fin y al cabo, positivo y productivo, puesto que es el elemento necesario de un proceso totalizador. La ruptura, consciente o inconsciente, con esos ideales es, al mismo tiempo, el principio de una relación trágica con la muerte, ya que entonces ésta se muestra, además de terrible y amenazadora, absurda, inútil y sin sentido, es decir, sin sentido productivo.

La actual forma de la experiencia trágica de la muerte es el resultado de dos procesos fundamentales que caracterizan la modernidad: la *secularización* y la *individuación.* Ambos procesos son los causantes de la crisis de la idea de sacrificio, la única y verdadera mediación mágica occidental entre el individuo y la muerte. Esta mediación ha tenido siempre el efecto de una donación de sentido y eliminaba el carácter absurdo de toda muerte individual. La versión original de la idea de sacrificio es la cristiana, con su concepción de la muerte de Jesús como sacrificio redentor, muerte que vence a la muerte, pero en el proceso moderno de secularización el sacrificio se ha seguido utilizando para servir a otros dioses (la Historia, el Progreso, la Revolución, el Futuro, la Humanidad, el Desarrollo, etc.) a los que se ha denominado como «los viejos dioses carroñeros vestidos de paisano» (R. Sánchez Ferlosio). Sin embargo, la sustitución de unos dioses por otros, la secularización de los dioses, implicaba su historicidad y mundanidad, les hacía más visibles y frágiles, más susceptibles de estar en entredicho, de ser sometidos a la prueba inexorable del tiempo. La quiebra de esos ídolos modernos (representados con fidelidad en las filosofías de Hegel, Comte o Marx), su muerte o envejecimiento, ha supuesto una crisis



definitiva de la idea de sacrificio aplicada a la muerte, ya que el sacrificio sólo es eficaz si el dios que lo recibe está en vigor, si mantiene su fuerza. La conducta sacrificial pone a los dioses en el cielo, pero se realimenta a través de la confianza en ellos, porque el sacrificio exige una relación de reconocimiento mutuo y es una acción de «merecimiento». Quien se sacrifica, quien convierte su muerte en sacrificio por cualquier causa, se hace acreedor de la salvación ante los dioses o del reconocimiento ante los hombres; necesita algún Otro, real o simbólico, que «tenga en cuenta», que lleve la cuenta de su sacrificio.

La caída de los dioses antiguos y modernos, religiosos y seculares, la desconfianza en ellos, ha acentuado, además, el proceso de individuación, el otro gran fenómeno que caracteriza a la modernidad. La crisis de los ideales religiosos o colectivistas ha propiciado la radicalización del otro gran credo moderno: el reconocimiento del individuo como principal sujeto de derechos y de dignidad. El auge del proceso de individuación y la aparición del individualismo, han supuesto el fracaso definitivo de la idea de sacrificio para dar sentido a la muerte, porque, siendo ajeno a cualquier clase de transcendencia, el individuo sólo puede ver su propia muerte como algo absurdo y es incapaz de reconciliarse con ella. La aparición en la sociedad moderna de un individualismo sin trascendencia religiosa o colectiva provoca la debilidad de la idea tradicional de sacrificio y la aparición generalizada de la experiencia trágica de la muerte. Para este individuo sin trascendencia el sacrificio sólo puede tener un sentido inmanente y social, es una inversión a corto plazo, un mérito a reconocer en vida, no más allá de la muerte. Para este individuo el tiempo se contrae en el presente, deja de estar proyectado hacia el Pasado o el Futuro lejanos, y éstos se transforman en un pasado o futuro inmediatos, aquí y ahora. El último representante de este individualismo, el Narciso posmoderno, vive al día, no hace inversiones a fondo perdido, practica el nuevo culto del individuo intentando protegerse a cada paso con el olvido contra la mueca irónica de la muerte, atajando angustiado canas y arrugas, dando crédito y sacrificándose débilmente como nuevo asceta intramundano, al viejo ídolo de la eterna juventud.

En esta época de hegemonía implícita de la muerte, de huida ante ella, se transforma la idea trascendente o colectivista del sacrificio y aparece un sentido individual e inmanente del mismo. El individuo se convierte a todos los niveles en un asceta intramundano, consagra su vida a la obtención del éxito, la riqueza, la realización de «su obra», hace un pacto fáustico en el que no le importa perder su alma (¿qué alma?) con tal de ganar el mundo. En su forma más reciente, este individuo practica también una ascética, una rígida disciplina, de la salud, la belleza, la búsqueda estética

de la eterna juventud, asociándola a la competitividad y al triunfo profesional. Del mismo modo que el ideal de la salud sustituye al de la salvación, el último signo de la sonrisa de los dioses. Esta inclinación de la cultura moderna hacia la acumulación insolidaria, hacia la disciplina totalitaria e infantilizadora, hacia la individuación despersonalizadora y consumista responde a un profundo impulso tanático, representa, una vez más, el triunfo de la muerte y no del supuesto y sólo aparente hedonismo que se le atribuye a nuestra época.

V

La muerte ha gozado y goza entre nosotros de demasiados privilegios, nuestra cultura la ha sacralizado como motor de la Historia y le ha dado un carácter positivo y necesario, ha pactado con ella y la ha alabado, ha sido deseada como liberación o, en la mayoría de las ocasiones, esgrimida como amenaza, pero rara vez ha sido despreciada y despojada de sus prerrogativas. Bastante poderosa es ella por sí misma como para que, encima, la halaguemos o aumentemos con nuestra renuncia ese poder. El terror que hoy despierta en nosotros su solo nombre es el último rostro de su hegemonía, es el postrer vestigio de un poder añadido que le hemos dado entre todos, un poder nacido de nuestra impotencia, que sólo nos prepara para lo peor y nos aleja de lo mejor de la vida. El *memento mori*, la amenaza de la muerte, ha sido y es con demasiada frecuencia el argumento decisivo de muchas religiones y filosofías, verdaderas religiones y metafísicas de la muerte. Esta hegemonía constituye uno de los rasgos más acusados del pensamiento negativo y de la concepción nihilista de la realidad. Es fácil hallarla como elemento destacado de cualquier visión negativa, ya sea religiosa o filosófica, de la existencia; aunque en ocasiones se encuentre anudada sutilmente con esperanzas intra o ultramundanas. La hegemonía de la muerte, pues, es el principal enemigo de cualquier filosofía afirmativa en el sentido más profundo de la expresión. Podemos caracterizar como pensamiento negativo a aquel que ensombrece de modo permanente nuestra experiencia del mundo con lo más miserable, ruin y lamentable que es capaz de encontrar a su alrededor, utilizándolo como objeción incontestable contra la pasión y el coraje de vivir. Pensamiento negativo es el que se aferra a la muerte y argumenta con ella y a favor de ella, en lugar de en su contra, es aquél al que sólo la muerte le da la razón. Ahora bien, pensamiento negativo no es sólo el que halaga a la muerte, sino también el que pacta con ella, el que la concibe como mediación necesaria, instrumento útil para sus planes, aliado provisional al que más tarde abandonará



y superará. Quienes pactan con la muerte son tan responsables de su hegemonía como quienes le rinden culto. Pensamiento negativo es también el que hace las veces de justificación de la muerte y de consuelo ante ella, el que se ofrece como lenitivo y sólo cultiva pasiones tristes. Por último, pensamiento negativo es el que olvida a la muerte, el que con su silencio la disfraza y la oculta, el que se distrae con otras cuestiones y no la encara jamás, creyendo que es un problema anticuado, cosa de curas, metafísicos y demás espíritus sombríos.

Por el contrario, la enemistad lúcida y radical con la muerte es la piedra de toque de cualquier pensamiento afirmativo, empeñado en no halagarla, en no concederle ningún privilegio ni pactar con ella o embellecerla. Pensamiento afirmativo es el que odia a la muerte en todas sus formas, tanto las gloriosas como las infames, las «útiles» como las «inútiles», porque toda muerte es, en un sentido profundo, inútil, es el que no cree en la «bella muerte». Pensar afirmativamente es defender la capacidad de resistencia del ser humano frente a la necesidad que ensombrece su existencia y amenaza con llenarla de angustia, es concebir al hombre como un ser contra la muerte. Pensamiento afirmativo es el que actúa como un tónico contra la muerte y cultiva pasiones alegres. Pensamiento afirmativo es también el que no olvida a la muerte ni la considera un asunto menor, el que cree que es algo demasiado serio como para dejarlo en manos de curas, médicos o psicólogos. Pensamiento afirmativo es, en fin, el que renuncia a la lógica sacrifical porque ella es el modo habitual de justificar o legitimar la muerte, de darle valor contable en una u otra forma.

Demasiadas veces se ha cantado, representado y realizado en nuestra cultura el triunfo de la muerte, mientras que aún está por realizar la resistencia del amor y de la piedad, la única y auténtica resistencia contra la muerte que puede dignificar al hombre. Una cultura que glosa y celebra el triunfo de la muerte o que oculta con angustia su presencia porque reconoce inconscientemente en silencio dicho triunfo, porque sabe, sin decirlo, que se ha cumplido, es nihilista hasta su misma raíz. Acabar con la hegemonía de la muerte es una de las más grandes empresas que puede aún asumir el pensamiento. Denunciar a todas aquellas concepciones del mundo que la glorifican y pactan con ella es el primer paso necesario para acometer dicha empresa. La abolición de la hegemonía de la muerte consiste también en negarle su papel de deseable mediadora, de «maestra de la vida», de cómplice de cualquier proyecto humano; consiste en considerarla un mal en sí misma, que no puede traer ningún bien; es reconocerla, pero de mala gana y a la fuerza, como a un enemigo traicionero que no da la cara ni es leal en la contienda, débil ante nuestra fortaleza, fuerte con nuestra debilidad. Contra lo que pudiera parecer, la negación de la muerte resulta

ser una actitud más bien excepcional entre los hombres, puesto que el pacto o la resignación ante ella suele ser lo más frecuente. Dice Canetti: «Reniega de todos los que aceptan la muerte. ¿Quién te queda?».

La experiencia trágica de la muerte es un destino de nuestro tiempo y, en el fondo, de todo tiempo, porque ser hombre es saberse abocado a la necesidad de la muerte. Sin embargo, hay muchos modos y muy diferentes de encarar esa necesidad. La cultura occidental, por referirnos sólo al ámbito que mejor conocemos, ha sido hasta hoy en gran medida y es aún una cultura sacrifical, fundada sobre la tumba, el monumento funerario (todo monumento es funerario) y la cruz, vinculada a una consideración positiva y sacralizadora de la muerte. Ha hecho de ésta el fundamento del poder y el motor de la Historia, el dios escondido detrás de toda una mitología del sacrificio, tanto religiosa como laica. Es precisamente en este sentido de cultura, como culto a la muerte, en el que, por desgracia, puede decirse que todo documento de cultura es un documento de barbarie (W. Benjamin). La cultura occidental ha tenido y tiene preferentemente un carácter *tanático*, porque glorificar el sacrificio, inmolar a los individuos en toda clase de altares y a toda suerte de dioses sanguinarios es rendir culto a la muerte. Por ello, es preciso pensar y realizar otro sentido de la cultura, alejado de esta pulsión de muerte.

VI

La muerte es la imagen misma de la Necesidad, la legitimadora de toda renuncia, de toda opresión, el rostro de la impotencia y la derrota, el verdadero fundamento de la maldad: «Tenemos que ser malos porque sabemos que vamos a morir» (E. Canetti). Por eso, es bueno cuanto niega y debilita a la muerte y es malo cuanto la afirma y fortalece. La negación de la muerte se convierte, así, en un nuevo fundamento de la ética y una muy distinta concepción de la cultura, que debe comenzar por abandonar la concepción sacrificial del individuo, es decir, la idea de vencer a la muerte con la muerte, la idea de la muerte que produce vida.

Desde este nuevo punto de partida, cultura es todo aquello con lo que el hombre se cuida de la muerte, pero cuidándose contra la muerte. Barbarie es, por contra, aquello a lo que el hombre da lugar en su alianza con la muerte. Muchas formas aparentes de cultura son modos encubiertos de barbarie, porque en demasiados casos los seres humanos confían en vencer a la muerte aliándose con ella, utilizándola para sobrevivir o aumentar su poder. En esos casos la cultura es una mentira fundada en la glorificación y mitificación de la muerte. El arte, la filosofía y la religión son la expre-



sión simbólica, espiritual, de nuestra resistencia contra la muerte, de nuestro deseo de vencerla, darle sentido o darnos, al menos, consuelo ante ella. Pero también suelen ser apologías declaradas o tácitas de la muerte cuando la ensalzan, la interiorizan, la adornan de manera épica, la justifican como necesario sacrificio o la ocultan. Es posible el reconocimiento racional de nuestra condición mortal y, al mismo tiempo, la resistencia pasional contra esa condición. Es posible vivir la muerte como una Necesidad imposible de aceptar, pues no es contradictorio reconocerse mortal y quererse inmortal. El hombre es racionalmente un ser para la muerte y pasionalmente, éticamente, un ser contra la muerte, un querer contra la muerte. Es necesario asumir con todas sus consecuencias la idea de que «el mayor esfuerzo de la vida es no acostumbrarse a la muerte» (E. Canetti) y llegar a la convicción de que la muerte es inútil y no sirve para nada. Sólo será posible derribar tantos altares sedientos de sangre cuando desatemos el dolor, el sufrimiento y la muerte de la necesidad, cuando resistamos a la tentación demoníaca e impía de hacerlos productivos.

Desde esta resistencia ética contra la muerte es preciso pensar y realizar una nueva concepción de la cultura entendida como cuidado y atención a la vida, una concepción más femenina que masculina, vinculada a la cuna y a la inquietud solícita y amorosa, pero no a la tumba y a la pasión viril o guerrera, más fraternal que sacrificial, fundada en un nuevo sentido de la piedad que rechace su connotación masoquista y haga de ella una solidaridad afirmativa frente a la muerte. La única piedad verdadera es la que se fundamenta en la negación de la muerte, porque no deja fuera de ella a ningún hombre y se basa en el universal reconocimiento de nuestra condición mortal y en la solidaridad de nuestro común querer contra la muerte.

No hay amor, por débil o breve que sea, que no se proponga vencer a la muerte; no hay hombre, si es humano, que la merezca, ya sea para darla o para recibirla, pues es con relación a la muerte «donde debería empezar la verdadera ilustración, que establece las bases del derecho de *todo* individuo a seguir viviendo» (E. Canetti). La lógica sacrificial es la negación de la piedad, es el impío olvido de la compasión universal contra la muerte, cayendo en el engaño de creer que la muerte en sí misma puede ser transformada positivamente y puesta al servicio de la vida, sin ver que ella es lo Otro, el sinsentido, lo que sólo puede ser odiado y combatido. Negar esa lógica es no pactar con la muerte, no creer en el Poder que ella sostiene, la gran Tirana, en la Historia que ella alimenta y de la que, como Saturno devorador, se alimenta, es no postrarse ante ninguno de los ídolos que viven y crecen desde esa miseria.

Somos mortales, sin duda, y éste es un hecho trágico, el hecho trágico por excelencia, pero no hay razón, salvo la impiedad, para convertir una

cuestión de hecho en una cuestión de derecho, para hacer de la muerte una deseable Necesidad. Tan cierto es que vamos a morir como que no queremos morir; tan verdadera es la muerte como nuestro rechazo y resistencia hacia ella. Por eso, es impío hacia los muertos que no quisieron morir y hacia los vivos que morir no queremos el hacer de ella algo «útil», el volverla productiva mediante la lógica del sacrificio, el refrendarla y explicarla dándole razones y fundamentado su necesidad. Es hipócrita y cobarde saberla nuestro Enemigo, el gran Otro que todos tenemos, y, a la vez, halagarla, embellecerla, disfrazarla, reverenciarla y alimentar más, si cabe, su poder con nuestra impotencia.

Es desesperada y nihilista una cultura cuando se reconcilia plenamente con la muerte, cuando se acostumbra a ella y la mira con indiferencia, ya sea por la esperanza en mitos de ultratumba o por la resignada o interesada apatía hacia su dolor. Quien *usa* la muerte comete la mayor impiedad y quien mira sin inquietud una muerte está ya preparándose para soportar sin rebelarse cualquier miseria.

No merecer la muerte, hacerla aparecer en nosotros como violencia injustificada, que proviene de un misterio brutal y desconocido; estar a su altura cuando ella pretende humillarnos, son los principios básicos de una negación ética y filosófica de la muerte; de un pensamiento afirmativo que concibe al hombre, ante todo, como un ser contra la muerte. Ser contra la muerte no es darle la espalda, sino encararla como se hace con el peor enemigo, el más despiadado y traicionero, el que sólo es fuerte con nuestra debilidad. Todos nuestros pasos deben ir encaminados a protestar y resistir ante la más antigua y la más secreta hasta ahora de las alianzas: esa complicidad que pervive desde tiempo inmemorial, constantemente renovada, entre la cultura y la muerte.

Se trata, en definitiva, de poner las bases para una ética de la piedad, una piedad no masoquista, no sacrificial y productiva, sino amorosa y fraterna, humanista, afirmadora de la vida; que se funda en el universal reconocimiento de nuestra condición mortal y en la solidaridad de nuestro común querer contra la muerte; una ética que nos permita vivir en paz con todos los hombres y en guerra sólo con la muerte. Se trata de hacer las paces alguna vez con todo, menos con la muerte entendida como útil Necesidad.

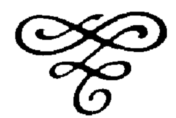
Unas bellas palabras de Sénancour pueden servir para resumir el espíritu de esta meditación:

> El hombre es perecedero. Puede ser; mas
> perezcamos resistiendo, y si es la nada
> lo que nos está reservado, no hagamos que
> sea esto justicia (Sénancour, *Obermann*).



A esas palabras sólo añadiremos por nuestra parte una máxima, una primera piedra desde la que es preciso construir un nuevo modo de pensar y de actuar: no alabes a la muerte; no la desees, ni la temas; no pactes con ella, ni la merezcas.

José Martínez Hernández



La balsa de la Medusa

Número 29 1994

REVISTA TRIMESTRAL

A. de Prada, *Sobre perros y destinos. Apuntes democráticos.* **H. Böhringer,** *Zombi en el diván.* **L. Martín Rojo,** *La demonización de Sadam Husein.* **J. L. Pintos,** *La espada y el puño.* **M. Sentís,** *Haití* (texto y fotografías). **A. García Berrio,** *Arte Moderno: consistencia, mito, diferencia.* **G. Groot,** *Las promesas del arte. Una entrevista con Hans-Georg Gadamer.* **J. L. Villacañas,** *Diálogos sobre Hamlet.* **J. Arnaldo,** *El arte según nuestras células.* **R. Guardiola,** *Las tesis de Calatayud* (Bartomeu Pou i Puigserver). **V. Bozal,** *Duchamp, el arte y el historiador, incluso.*

Edita Visor Dis., S. A.
Redacción, administración y suscripciones
C/ Tomás Bretón, 55
Teléfono 468 11 02
28045 MADRID

Precio del ejemplar, 800 pesetas. Precio número doble, 1.600 pesetas.
Suscripción anual (4 números): España, 2.900 pesetas.
Europa, 4.000 pesetas. América, 4.500 pesetas.

LECTURAS

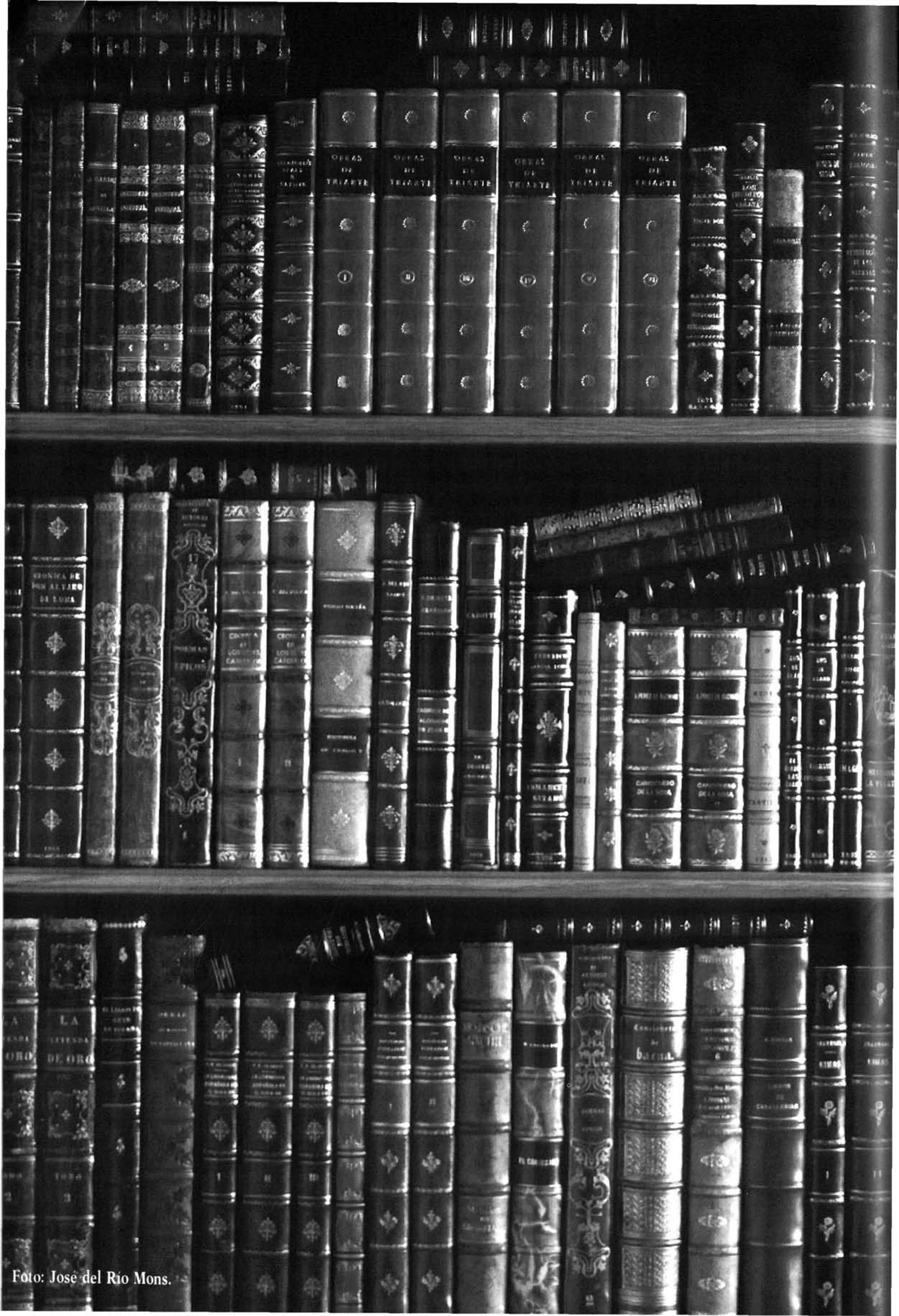


Foto: José del Río Mons.

En defensa de un rescate

La conciencia y mentalidad despejadas de María Kodama han permitido, para disfrute de los lectores de Borges, la edición de Seix Barral del segundo libro de ensayos del argentino, titulado *El tamaño de mi esperanza*, libro que el propio Borges condenó al olvido, prohibiendo su reedición. Esta decisión de publicar completo *El tamaño de mi esperanza* desbarata las inanes y estúpidas controversias que venían hace tiempo suscitándose alrededor de éste y otros libros de Borges, víctimas del arrepentimiento de su autor. Volver aquí sobre esta vieja polémica, que consiste en la licitud e invalidez moral de publicar una obra que su autor por cualquier motivo repudia, sería entrar en un debate manido cuyas contrarias postulaciones nunca se reconcilian. En todo caso, no debemos olvidar que cualquier página impresa que alguna vez autorizó su firmante, pertenece, desde ese momento, más a quien la lee que a quien la escribió, siempre que no se olvide, como parecen hacerlo los detractores de María Kodama, que el instrumento fundamental de un lector no es la simplicidad, sino la atención. Y, por esto mismo, un lector despierto, como se le supone a Borges, jamás incurrirá en desvincular estas obras del tiempo en que se escribieron y tampoco ignorará la inherente arbitrariedad que todo escritor proyecta sobre su propia obra y que, a veces, le conduce a juzgarla con excesiva injusticia, exceso que suele colindar con el capricho o con un insufrible rigor. Dicha arbitrariedad acompañó a Borges durante toda su vida y no sólo influyó en las consideraciones sobre su propia obra, sino sobre las de los demás. En este sentido, escribe muy acertadamente Octavio Paz: «No fue ni imparcial ni justo; no podía serlo: su crítica era el otro brazo, la otra ala, de su fantasía creadora. No fue buen juez de los otros. ¿Lo fue de sí mismo? Lo dudo»[1]. Esta misma duda debió rondar al escritor argentino cuando, al cabo de muchos años de la primera edición de *El tamaño de mi esperanza*, hizo que levantaran la veda a una parte de este libro, inclinándose por su publicación, como señala María Kodama en la nota preliminar, en la colección francesa La Pléiade. Como puede comprobar cualquiera que se adentre en estas páginas, éstas no son sólo útiles porque le ayuden a la crítica a completar la imagen literaria del argentino, ubicando este libro en el desarrollo creador de Borges, sino porque su lectura le garantiza un irreprimible placer. Con estas dos últimas palabras quiero subrayar que no estamos ante un libro donde el especialista o el pertinaz seguidor de Borges registre curiosidades en este o aquel renglón o insustanciales variantes de un concepto, sino que, sobre todo, *El tamaño de mi esperanza* constituye ya el friso casi completo de las ocupaciones literarias de Borges, en las que reincidirá en sus siguientes libros de ensayos e, incluso, en sus poemas y cuentos. Así pues, la multiplicidad de intereses y su amplitud de miras son la base sobre la que se sostiene esta miscelánea de ensayos.

Uno de estos intereses, sobre el que Borges jamás desfallecerá su atención, está en el gusto del argentino por el mundo criollo en su vertiente literaria. El texto que abre el volumen, y que le da su título, supone una especie de declaración de principios y un ejercicio entusiasta por redefinir el concepto fundamental de criollismo, pasando para ello revista a diversos autores y episodios históricos de la Argentina del siglo XIX y comienzos del XX. Sin embargo, a pesar de la abundancia de referencias, el texto es más una proclama que un ensayo propiamente dicho. Borges casi se ocupa más de tomar posición sobre este asunto que de analizarlo. De ahí su tono algo rimbombante y engreído, propio de la exaltación juvenil que le embargaba y de su segura y desbordante imaginería intelectual. Las primeras líneas de este texto recuerdan aún al Borges vanguardista, debido

[1] *Octavio Paz, «El arquero, la flecha y el blanco (Jorge Luis Borges)» en* Convergencias, *Barcelona, ed. Seix Barral, 1991.*

al tufo de manifiesto que emiten, pero distinguen claramente al criollo del gringo: «A los criollos les quiero hablar: a los hombres que en esta tierra se sienten vivir y morir, no a los que creen que el sol y la luna están en Europa. Tierra de desterrados natos es ésta, de nostalgiosos de lo lejano y lo ajeno: ellos son los gringos de veras, autorícelo o no su sangre, y con ellos no habla mi pluma. Quiero conversar con los otros, con los muchachos querencieros y nuestros que no le achican la realidad a este país». Si el contenido se aleja de los dominios temáticos vanguardistas, la escritura del texto delata todavía algunos tics expresivos y frecuentes imágenes, cuya descarada influencia procede de Gómez de la Serna: «¡Bendita seas, esperanza, memoria del futuro, olorcito de lo por venir, palote de Dios!». Estos rasgos primerizos, que desaparecen ya en otros ensayos de este mismo libro para dejar paso a la sólida sobriedad del estilo borgiano, se combinan con formas expresivas criollas que, si en este texto podemos hallarlas dispersas, en «El *Fausto* criollo» Borges lleva a cabo todo un derroche de expresiones autóctonas, haciendo de su conocimiento un imparable alarde. Este bombardeo expresivo se impone al supuesto análisis de la obra de Estanislao del Campo y, cara al lector de hoy fundamentalmente, dicha opción verbal resulta un malabarismo antes que una necesidad. Es el empleo de este vocabulario, señala María Kodama y uno fácilmente lo acepta, el motivo fundamental que incitó a Borges a renegar de este volumen. En el último ensayo de *Discusión* (1932), titulado «El escritor argentino y la tradición», encontramos esta declaración inequívoca de Borges que refuerza la opinión de María Kodama: «Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia, y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros». Sin embargo, volviendo al texto inicial de *El tamaño de mi esperanza,* encontramos en él otra de las características más perdurable y hondas de la obra de Borges: su encomiable esfuerzo por poner en contacto a autores muy disímiles entre sí y de distintas culturas. Esta tendencia cosmopolita influye con evidencia en su concepción del criollismo que, en ningún caso, desemboca en el estrecho ámbito de lo local: «No quiero ni progresismo ni criollismo en la acepción corriente de esas palabras. El primero es un someternos a ser casi norteamericanos o casi europeos, (...) el segundo, que antes fue palabra de acción (...) hoy es palabra de nostalgia (...) Criollismo, pues, pero un criollismo que sea conversador del mundo y del yo, de Dios y de la muerte». Este propósito de acercamiento lo lleva a la práctica Borges con diferentes modos y desde varios aspectos. Así, en «Reverencia del árbol en la otra banda», Borges, en un delicioso y sugestivo ensayo, compara el tratamiento que hace del árbol la literatura uruguaya y la visión que de éste dejó el mundo griego clásico. Para estos autores antiguos, un árbol no pasa de ser un objeto decorativo, un elemento asociado al deleite de la vacación. Sin embargo, la visión de los escritores uruguayos, según Borges, resulta mucho más penetrante y rica, ya que el árbol es, a la vez, objeto de descripción y sujeto de alabanza. Esta segunda dimensión mítica convierte al árbol, por su intrincado ramaje, en la imagen que simboliza el ámbito de lo conflictivo y lo dramático. La visión contrasta con la del arrabal bonaerense y el espacio abierto de la pampa, a cuyos ámbitos, en «La pampa y el suburbio son dioses», Borges concede el rango de lo sagrado, expresando así su extraordinario fervor por estas áreas del mundo argentino: «Dos presencias de Dios, dos realidades de tan segura eficacia reverencial que la sola enunciación de sus nombres basta para ensanchar cualquier verso y nos levanta el corazón con júbilo entrañable y arisco, son el arrabal y la pampa». La geografía y su ambiente son elevados aquí a categorías míticas, impregnados del aliento metafísico con el que Borges, ya en el primer texto del volumen, quiere infundir a la ciudad de Buenos Aires. Al sentimiento de amplitud, inherente a la pampa, Borges añade el de intimidad. A pesar de que el escritor argentino apoya sus ideas en versos u opiniones de otros autores, este texto va más allá de la mera erudición literaria y transpira la emoción personal de Borges, su temblor humano cuando se refiere al arrabal y a la pampa. El poeta recurre, por ejemplo, a versos de Ascasubi para ilustrar su amor por esta parte de la vida argentina y sale al paso de la decepción que a Darwin le produjo el descubrimiento del paisaje pampeano. No obstante, el arrabal, según Borges, es un símbolo de la espiritualidad argentina, que debe aún completarse, aunque ya cuente con algunos válidos portavoces que han iniciado esta labor, como Roberto

Arlt. La visión literaria del arrabal se profundiza en el ensayo «Carriego y el sentido del arrabal», donde Borges señala una de las aportaciones de Evaristo Carriego a la poesía del suburbio. Así, al consabido sentimiento de valor y coraje, Evaristo Carriego incorpora el de la piedad, que Borges ilustra con unos versos de éste, afines al pudor del propio Borges, a la tersura de su dicción poética y a su gusto por los ocasos. La vinculación que para Borges hay entre Carriego y el arrabal es tan estrecha que ambos son ya una misma cosa. Esta fusión nos permite ver con claridad cómo Borges vive antes en la literatura que en la realidad vital de un entorno cualquiera. Borges no va de la realidad a la literatura, sino al revés, siendo ésta la que le permite descubrir aquélla. Seguramente que a más de un lector borgiano le extrañe esta afición trascendental por el violento ambiente arrabalero. La sobreestimación que el autor argentino da a dicho mundo y a los autores que lo reflejan no deja de chocar, sobre todo a quienes estamos tan lejos de esa variopinta realidad, y el fervor de Borges no llega a convencernos de la importancia vital y literaria de este ámbito de la cultura argentina. Si en «El *Fausto* criollo» la exageración de Borges proviene de los usos expresivos, en «La pampa y el suburbio son dioses», tal exageración nace de su exultante contenido, cuyas desmedidas argumentaciones pueden acaso conmovernos pero nos impiden el asentimiento. De ahí que algunos lectores, como me ocurre a mí, se acuerden al respecto con estas, a mi juicio, atinadas observaciones de Octavio Paz: «Sufrió también la atracción hacia la América violenta y oscura. La sintió en su manifestación menos heroica y más baja (...) Su admiración por el cuchillo y la espada, por el guerrero y el pendenciero, era tal vez el reflejo de una inclinación innata. (...) Fue quizás una réplica vital, instintiva, a su escepticismo y a su civilizada tolerancia»[2]. No obstante, estos reparos raramente rebajan el disfrute de estos escritos, ya sea por el limpio trazo de sus líneas, ya por la sugerente habilidad imaginativa de sus argumentos que si, como digo, sus razones no nos convencen, sí lo hace la fuerza estética de su exposición. La variedad de enfoques con que Borges abordó durante toda su obra el mundo criollo, en este volumen empieza ya a notarse. Así, a los textos aludidos, enriquecen la visión criolla de Borges dos ensayos, de algún modo, complementarios: «Las coplas acriolladas» e «Invectiva contra el arrabalero». En el primero, Borges relaciona la copla criolla y la española, y establece sutilmente algunas distinciones entre ambas, buscando con ello volver a demostrar la sensibilidad propia del criollo. En este sentido, Borges ofrece variantes argentinas de coplas populares de la península. Las mayores diferencias entre unas y otras están en el espíritu menos ensañador de la copla criolla respecto al de la española, así como en los planteamientos sentenciosos de las mismas. Escribe Borges que «al acriollarse, la copla sentenciosa española pierde su envaramiento y nos habla de igual a igual, no como el importante maestro al discípulo». Parecidas diferencias alcanzan a los refraneros español y criollo, estando éste más aligerado de dramatismo y más cargado de sorna. El texto, en definitiva, le vuelve a permitir a Borges definir su concepción del criollismo, resumida en «una alegría y descreimiento especiales», y a apostar decididamente por la visión cosmopolita de la cultura. Este cosmopolitismo se reitera en el segundo de los ensayos antes aludido, en el que Borges cuestiona sin tapujos la validez de la jerga arrabalera, denominada *lunfardo,* cuya pobreza de significaciones no es nunca abolida por su proliferación de sinónimos. Dicha proliferación viene dada fundamentalmente por la condición de lenguaje oculto del *lunfardo,* habla típica de matones y pendencieros. Esta pobreza intrínseca se corresponde con la de la germanía, habla de los rufianes españoles de los siglos XVI y XVII, que sólo ha aportado al castellano un puñado de palabras que Borges anota, y que para los que no estamos avezados en etimologías y trasvases lingüísticos, nos resulta curioso comprobar que vocablos como «reclamo», «tapia», «avizorar»..., tan habituales en el castellano actual, provengan de estos turbios mundos suburbiales, tan bien recreados por Cervantes, Quevedo y Mateo Alemán.

Estas reflexiones lingüísticas se hacen más abarcadoras en «El idioma infinito» y «Palabrería para versos». En estos ensayos, Borges insiste y amplía su idea de que la abundancia de sinónimos no implica mayor riqueza idiomática ni tampoco la banal constatación de que dicha riqueza sea directamente proporcional al número de voces que tenga un idioma. Para Borges, la riqueza de

[2] Op. cit.

una lengua está en su capacidad de reproducir el mayor número posible de representaciones de la realidad. Se trata, pues, de ensanchar la lengua para poder dar cabida a nuevas ideas y de buscar su mayor grado de flexibilidad, para que en un mínimo de forma quepa un máximo de significación. Esta aspiración teórica está de manera práctica en la obra creativa de Borges y constituye uno de los logros centrales de su escritura, cuya búsqueda la encontramos en estos ensayos, en los que Borges pretende, sobre todo, abrir las posibilidades expresivas de fondo del español y no conservar a ultranza purismos gramaticales que no siempre ayudan a dicha apertura. El afán por ajustar el nombre al concepto o a la cosa percibida le hace pisar el dudoso umbral de la utopía, utopía que él mismo reconoce cuando contempla la posibilidad de crear expresiones distintas para el trozo de luna rosada que vio en un sitio y el redondel amarillo que vio en otro. Dos percepciones distintas de la luna que exigirían, por tanto, adecuaciones expresivas diferentes. El interés de estas ideas reside, sobre todo, en que nos descubren el grado de exigencia creadora del joven Borges y su intención de dinamizar el idioma, cosa que, sin duda, logró en su obra. Borges, en efecto, no aporta invenciones verbales, pero sí un cuidadoso trato lingüístico que le permite singularizar su expresión, dando un tono inconfundible a su escritura. Escribe Octavio Paz que «Borges no fue realmente un pensador ni un crítico: fue un literato, un gran literato»[3]. Siendo benévolo con la ambigüedad de esta frase, que demanda mayor precisión sobre lo que Octavio Paz entiende por pensador, crítico y literato, en efecto, Borges pudo no ser un pensador en el sentido más original y estricto del término. Es decir, el argentino tal vez no aportó nuevas ideas a la teoría literaria ni analizó en bloques, desde renovados presupuestos conceptuales, el devenir de cualquier literatura. Sin embargo, sí fue un pensador y un crítico en la acepción probablemente más eficaz para un creador, y que se exhibe en la sugerente capacidad de relacionar obras y autores, e incluso aspectos determinados de obras, a priori, muy alejados entre sí y cuyo esfuerzo por contactarlos desentumece las referencias comunes de la historia de la literatura, enriqueciendo, de este modo, la idea borgiana de que la lectura también es creación. Esto que acabo de indicar retrata la actividad de Borges como ensayista y, por tanto, como pensador y crítico. Si, como creo intuir, en la frase de Octavio Paz, Borges no desarrolló una visión propia y sistemática de la literatura, sin embargo, asimiló extraordinariamente aquellos conceptos que le resultaron más cercanos a sus gustos estéticos, elaborando una manera personal de leer las obras, que aprovechó incluso para su escritura. Este trasvase de la teoría a la práctica se percibe con total nitidez en el ensayo, para mí, más lúcido y redondo del libro, y que más directamente se relaciona con su ejecución literaria, titulado «La adjetivación». El texto, además del interés intrínseco que el tema suscita, atrae de manera especial porque una de las aportaciones literarias de Borges está en la precisión sorprendente de su adjetivación, que ensancha el sentido del sustantivo y, de este modo, le hace hablar de manera renovada y sugerente. La médula central del texto está en el recorrido que Borges hace respecto al tratamiento que, según las épocas, se le ha dado al adjetivo. Así, comenta la obviedad de los adjetivos homéricos que, lejos de añadir algo al sustantivo, más bien lo redundan. Borges sale al paso de los criterios de Pope y de Gourmont. El primero opina que los adjetivos homéricos tenían una intención sagrada y, por tanto, no era lícito modificarlos en nombre de la creación poética. El segundo mantiene la idea de que todo lenguaje se desgasta, perdiendo, con el tiempo, el gas propio de la novedad. Sin embargo, Borges no se conforma con esas explicaciones y opina que el adjetivo no suponía un motivo de preocupación estética, como tampoco lo son «las preposiciones personales e insignificantes partículas que la costumbre pone en ciertas palabras y sobre las que no es dable ejercer originalidad». Esta inercia creadora del adjetivo llega incluso a la poesía de fray Luis de León, ya que para el argentino es inconcebible creer en la ingenuidad del poeta castellano. Sin embargo, en los últimos trescientos años, el adjetivo se convierte en un impulsador de sentido del sustantivo, no en su remedo. «Los poetas actuales —según Borges— hacen del adjetivo un enriquecimiento, una variación; los antiguos, un descanso, una clase de énfasis».

Otro elemento técnico de la creación en el que se detiene Borges es la rima. Aquí, como en otras muchas

[3] Op. cit.

ocasiones, el objeto de reflexión elegido no es en absoluto novedoso y, tal vez, tampoco lo sean las argumentaciones del argentino para rechazar la rima en el poema. Sin embargo, sus razonamientos, que parten de un texto de Milton, poseen esa limpieza expositiva, propia de quien interioriza sin paliativos una argumentación hasta que consigue hacerla suya. En «Milton y su condenación de la rima», ensayo al que me vengo refiriendo, Borges cimenta su rechazo de la rima en tres argumentos: el histórico, con el que recuerda literaturas que no usaron la rima; el hedónico, con el que manifiesta el burdo placer que supone oír sonidos semejantes de manera regular y que nada sustancial añaden al poema: «¿Qué gusto puede ministrarnos escuchar *flecha* y saber que al ratito vamos a escuchar *endecha* o *derecha?* Hablando más precisamente, diré que esa misma destreza, maña y habilidad que hay en ligar las rimas, es actividad del ingenio, no del sentir, y sólo en versos de travesura sería justificable»; y el intelectual, sobre el que se sostiene el razonamiento menos subjetivo y más poderoso de los tres para no aceptar la rima. Según este argumento, la rima impide la libertad del discurso pensante del poema, condicionándolo de manera decisiva. Esta red de ecos, que es en definitiva la rima, enreda al pensamiento en su fluir y hasta puede llegar a atraparlo, si el poeta busca hacer de la rima malabarismos sonoros, juntando palabras de difícil coincidencia consonántica, debido a la escasez de éstas. Para evitar estos superfluos alardes, Borges opta, en todo caso, por la rima de palabras frecuentes o de terminaciones verbales, rebajando así la importancia de la rima en el poema y considerándola como una simple apoyatura memorística, que es, en definitiva, lo que Borges lleva a cabo en su poesía de madurez. Esta concepción de la rima deshace, a mi entender, la posible contradicción o evolución que, sobre este asunto, puede haber entre el joven Borges y el maduro. El predominio del soneto en la obra del argentino nos revela, en efecto, su alejamiento de las vanguardias y su gusto por las formas acabadas y clásicas. Pero su elección del soneto se debe, sobre todo, a que se presta a ser recordado con facilidad. Aquí, la rima suele pasar desapercibida por la usual soltura coloquial de los sonetos borgianos y sus recurrentes encabalgamientos, que salvan a muchos de éstos del sonsonete machacón, que, a veces, estorba y distrae del mismo contenido. Los argumentos de Borges me parecen más convincentes que los que en favor de la rima arguye Joseph Brodsky, que resultan atractivos al principio, pero poco convincentes una vez pasado por el filtro de la reflexión. Según el poeta ruso, «es el principio de la rima el que nos permite sentir esa proximidad entre entidades aparentemente dispares. Todas las combinaciones que realiza nos suenan tan verdadera porque riman»[4]. Encontramos, pues, a Borges apartándose del espejismo seductor que configura este recurso fónico y buscando, cada vez con más ahínco, esa naturalidad y autenticidad del decir, que tan apacible hacen que suene su poesía de madurez. En esta dirección se orientan sus consejos sobre la importancia de usar palabras que sean fieles a las vivencias del poeta. Borges desarrolla esta última propuesta en «Profesión de fe literaria», ensayo que cierra el volumen. Si en «El tamaño de mi esperanza» establece su posición ante el criollismo, en «Profesión de fe literaria» resume su credo estético. Ambos ensayos nos dan la moneda total, cuya imagen es Borges en los años veinte, pero un Borges no petrificado, sino cambiante, ya en transición hacia sus planteamientos estéticos de madurez. «La Aventura y el Orden» refleja bien el estado intelectual intermedio entre ésta y su juventud. En este ensayo, de expresión algo presuntuosa y altisonante, Borges pone en la balanza de sus reflexiones dos actitudes de la creación artística muy presentes en el debate literario de aquellos años: la del riesgo inventivo y la que propone la continuidad de una tradición. Así, aventura y orden pesan casi por igual en la valoración del argentino: «A mí me placen ambas disciplinas, si hay heroísmo en quien las sigue». Las titubeantes divagaciones del texto, le dan a éste un aire de poca firmeza, que descubre la paulatina transformación de los gustos borgianos. En este sentido, si por un lado aún acepta que la aventura literaria es factible y puede ser digna de encomio, por otro confiesa que «el individuo puede alcanzar escasas aventuras en el ejercicio del arte», aproximándose con esta última opinión a su posterior descreimiento de las vanguardias. En este mismo ensayo aparece también una opinión sobre el ultraísmo, movimiento que todavía no desacredita: «El

[4] *Joseph Brodsky, «Sobre «September 1, 1939» de W.H. Auden», en* La canción del péndulo, *versión española de Juan Gabriel López Guix, Barcelona, ed. Versal, 1986.*

ultraísmo (...) no fue un desorden, fue la voluntad de otra ley». Esta consideración de algunas vanguardias se reitera en la lectura que Borges lleva a cabo de un libro de Oliverio Girondo, *Calcomanías,* en la que resalta el buen gusto y acierto de este último en la construcción de algunas imágenes y metáforas no ajenas al influjo de Gómez de la Serna, y que no va más allá del impacto y la ocurrencia. Yo dudo de que el Borges de los años siguientes siguiera elogiando estos poemas de Girondo, debido, sobre todo, a la extravagancia con que, para muchos lectores de hoy, estos ejemplos que cita Borges se nos presentan, extravagancia que se perfila más aún si juzgamos dichas imágenes y metáforas a la luz de los criterios estéticos del Borges maduro. Este comentario sobre Girondo está insertado en «Acotaciones», título que agrupa otros comentarios a libros de varios autores que, lejos del análisis profundo, no pasan de constituir apuntes, a veces, farragosos y, otras, verdaderamente despiertos. Creo que lo más interesante de esta serie está en aquellos trazos que pueden ser indicios de actitudes estéticas del argentino, más que en el comentario mismo de cada obra. En contraste con el fervor que Borges ha demostrado en su madurez por la poesía de Lugones, especial interés ofrece la lectura de su *Romancero:* comentario mordaz, lleno de ironía y que, incluso, no renuncia a la ridiculización. Por ejemplo, cuando se refiere a las rimas aparatosas y artificiales, así como a las metáforas del mismo corte. Borges, aquí, arremete contra el modernismo crepuscular y hueco, mostrando, a pesar de su agresividad, una indudable lucidez crítica. El lenguaje de esta serie vuelve a ser sofocante e, incluso, de mal gusto en el empleo de algunas expresiones. Así, por ejemplo, escribe «dialogizan» en vez de «dialogan». La misma lucidez y mordacidad emplea al desarmar dos versos de Cervantes en «Ejercicio de análisis» y en «Examen de un soneto de Góngora». A pesar del rigor didáctico de ambos textos, subyace en ellos la irrefrenable afición de Borges por la polémica sofista. El lector intuye que, con la misma habilidad erudita con que Borges puede desbaratar la supuesta solidez de un poema, también sería capaz de defenderlo con parecido poder de convicción. Esta tendencia lúdica del argentino la contempla de modo muy penetrante Ernesto Sábato[5]. Borges nos enseña a leer y a sacudirnos cualquier tipo de distracciones pero, al mismo tiempo, juega con nosotros, dándonos, a veces, a entender que las conclusiones tajantes e inflexibles de poco sirven y que, por tanto, prefiere modelar ante el lector seductoras construcciones de razonamientos antes que implacables verdades, que no dejarían de ser también, en última instancia, ficticias. Y es, precisamente, esto último lo que Sábato reprocha a Borges: la falta de interés de éste para conseguir una verdad desnuda de retórica. Esta verdad desnuda, para Sábato, aparece intermitentemente en la poesía de Borges, no en sus relatos y ensayos. Creo, de todos modos, que el texto titulado *La balada de la cárcel de Reading* habrá tenido que satisfacer las exigencias de autenticidad del novelista, ya que, en este texto, Borges destaca en Oscar Wilde, precisamente, la sencillez sintáctica y métrica, así como la naturalidad expresiva del poema del irlandés. Este poema supone para Borges un modelo de poesía auténtica, a salvo de los adornos y florituras del Wilde simbolista y decadente. Muchos años después, en «Sobre Wilde» *(Otras inquisiciones,* 1952), insiste en su admiración por el escritor irlandés pero, a mi juicio, el texto primerizo es más hondo que este último, que no pasa de ser una nota, punzante e ingeniosa, de las muchas que Borges escribió en su madurez a modo de prólogos. *La balada de la cárcel de Reading* es un alegato a favor de la obra más duradera de Wilde y una justificación perspicaz de su conversión personal, que Borges cree reflejada en dicho poema.

Como apunté al comienzo, *El tamaño de mi esperanza* recoge muchas de las inquietudes temáticas de Borges y sus singulares maneras intelectuales de enfocarlas. Efectivamente, todavía no encontramos aquí su central y reincidente preocupación por el tiempo, pero sí su asombrado gusto por los mundos imaginativos de la teología, aunque aún, en «Historia de los ángeles», Borges no aborde este tema desde su aspecto puramente metafísico. En este texto se hace un recuento profuso de la variedad de ángeles y de su consideración en las distintas religiones y literaturas, desde la hebrea, en que los ángeles son estrellas, hasta fijarse en versos de Jáuregui, Góngora, Lope de Vega, Juan Ramón Jiménez..., pasando por los ángeles cristianos, musulmanes y la Cábala. El ensayo, más que llevar a cabo un desarrollo sesudo del tema,

[5] *Ernesto Sábato, «Los dos Borges», en* El escritor y sus fantasmas, *Barcelona, Círculo de Lectores, 1994.*

adopta un aire juguetón e, incluso, aflora en él una ligera y tierna ironía. Resulta curiosa la afirmación de Borges de que de tantos engendros surgidos de la imaginación humana (monstruos, tritones...), sólo la figura del ángel pervive aún. Por los mismos años en que Rafael Alberti componía *Sobre los ángeles*, el argentino se daba a estas vaporosas cavilaciones, que adelantan su preocupación por temas de tipo teológico. «Historia de los ángeles» es el anverso de un ensayo que publicará más tarde en *Discusión* (1932), bajo el título de «La duración del Infierno», donde Borges pasa revista a los diversos infiernos que ha imaginado el hombre.

Por todo lo dicho, *El tamaño de mi esperanza*, a mi entender, no debe aislarse, bajo ninguna excusa, de la trayectoria literaria del genuino lector que fue Jorge Luis Borges, sino que, a partir de esta nueva edición, participa activa y normalmente de las contradicciones y fidelidades que recoge la obra borgiana.

Francisco José Cruz Pérez



Historia y leyenda del cante flamenco

Reconstruir la historia del cante flamenco desde su origen ha sido siempre y sigue siendo también hoy un empeño lleno de grandes y graves dificultades. Desde Antonio Machado y Álvarez, «Demófilo», hasta el más reciente de los investigadores flamencos, todos cuantos han emprendido esa labor se han visto obligados a moverse en un incómodo espacio situado entre la perplejidad y la conjetura, entre la imposibilidad de saber a ciencia cierta y la necesidad de elucubrar con mayor o menor acierto y fortuna. Es innegable que hoy sabemos más de la historia del cante que hace, por ejemplo, cincuenta años, pero también es evidente que todavía sigue siendo mucho más y de mayor importancia lo ignorado que lo sabido, lo supuesto que lo confirmado. Esta deficiencia no hay que achacarla, ni mucho menos, al desatino o a la incapacidad de los investigadores de este misterioso arte, sino a las peculiares circunstancias en las que se gestó y alumbró, como una perla nacida de la miseria y del desamparo de los parias, como un grito desnudo de quienes vivían huérfanos de la letra y la palabra, marginados y asfixiados en las cloacas de la historia, revueltos en hambre, desprecio y lágrimas.

El cante flamenco carece prácticamente de tradición escrita porque sus creadores no sabían leer ni escribir, no conocieron el calor y el olor de una escuela, sino la maloliente pobreza de la choza o de la cueva, el ajetreo del camino y de la errancia, la agobiante oscuridad de la mina, la desesperada urgencia de buscarse la vida en todas partes. El cante ha pervivido como lo hizo la poe-

sía más antigua, es decir, mediante la transmisión oral, grabándose en la memoria común de sus cultivadores, pasando de unos a otros como un preciado testigo al que cada cual añadía aquello que su capacidad y su buen o mal entender le permitieran. Por eso, quien se afana en seguir las huellas históricas del flamenco tropieza enseguida con el mayor escollo para un historiador: la ausencia de fuentes objetivas y directas. El historiador del flamenco es una *rara avis*, un híbrido entre el erudito y el poeta, pues está obligado, por partes iguales, a rebuscar en toda clase de papeles y legajos y a imaginar por su cuenta muchas cosas que ningún documento puede atestiguarle; debe poseer, en igual medida, seriedad en su dedicación y agilidad en su intuición. Se ve obligado en unos casos a manejar fuentes escritas indirectas, de personas ajenas a ese mundo (escritores y viajeros principalmente) y en otros sólo puede recurrir a testimonios orales y directos de sus protagonistas, con toda la subjetividad e incluso las contradicciones que ello acarrea. Además, para colmo, es la suya una actividad muy dada al diletantismo, a la falta de seriedad y profesionalidad, pues son muchas las personas que se autoproclaman y autoinvisten como flamencólogos por mero deseo de notoriedad, sin la preparación y el rigor que el caso exige y merece. A la vista de todas estas circunstancias, resulta más fácil comprender por qué es tan problemático referirse a la historia del cante flamenco. En ella hay tanto de historia como de leyenda; hay hechos y hay mitos; se dan, en una singular mixtura difícil de separar, el dato y el relato, el suceso y su transmisión como personal vivencia. A todo ello hay que añadir, además, la problemática historia de las diversas teorías sobre el origen del flamenco, que enredan definitivamente la cuestión.

Si alguien desea hacer la prueba de cuanto vengo diciendo bastará con que pregunte o se pregunte cómo y cuándo surgió el flamenco, por qué se le llama así, a qué se debe el nombre de sus diversos estilos o *palos*, quiénes intervinieron en su gestación, es decir que bastará con que se plantee cuatro cuestiones esenciales para delimitar un hecho (quién, cómo, cuándo y dónde) y verá al instante salir a su encuentro toda suerte de hipótesis, teorías, ocurrencias mejor o peor traídas, testimonios variopintos y encontrados, sostenidos bajo riguroso juramento de honor de todas las partes, pugnas lamentables teñidas de racismo, localismo o divismo; verá, en definitiva, que en la historia del flamenco, sobre todo en sus primeros tiempos, lo único claro es que poco o nada está claro. En consecuencia, si a pesar de tantos inconvenientes alguien desea de buena fe poner alguna luz en tanto misterio y no renuncia a escribir una historia del cante flamenco, bueno sería que aplicase el más práctico y prudente principio que se ha descubierto para habérselas con misterios indescifrables y litigios irresolubles, esto es, exponer, en la medida de lo posible, el estado de la cuestión, diferenciando la parte en la que existe un denominador común entre los investigadores de aquella otra en la que el conflicto persiste. En suma, habrá de ajustarse al modelo de historiador-notario de la realidad con la mayor honradez posible.

Tales son el principio y el modelo por los que en buena medida se ha regido Ángel Álvarez Caballero en el libro, recientemente aparecido, que lleva por título *El cante flamenco* *. Se trata de una obra en la que deliberadamente se busca, sin renunciar a exponer las posturas personales, el equilibrio, el rigor y la verdad común. Este libro es, en realidad, la refundición y ampliación de otro anterior del mismo autor titulado *Historia del cante flamenco*, que apareció publicado por Alianza Editorial en su Colección de Bolsillo en ediciones de 1981 y 1986. Es, como dice el propio Álvarez Caballero, «un heredero que ha crecido, que se ha desarrollado notablemente». Se trata, dicho sea de antemano, de una obra rigurosa y bien documentada, propia de quien, desde hace ya doce años, viene ejerciendo la crítica de flamenco en el diario *El País* con gran profesionalidad. Es también la obra de un hombre estudioso y apasionado por este arte, pasión que, aunque contenida por el deseo de objetividad, transluce en algunos pasajes concretos, como cuando habla, a mi entender con acierto, del valor arquetípico del canto por seguiriyas, de la naturaleza enigmática y esencial del *duende* o de la verdad y autenticidad como valores fundamentales del cante *jondo*.

El libro es un ameno recorrido por la historia del cante flamenco desde sus orígenes hasta los tiempos más recientes, desde El Planeta y El Fillo, los míticos patriarcas primitivos, hasta Camarón y Morente, los últimos y más contemporáneos genios creadores, estable-

* *Ángel Álvarez Caballero,* El cante flamenco, *Alianza Editorial, S.A. Madrid 1994.*

ciendo seis épocas distintas dentro de dicha historia, que se corresponden con las seis partes en las que está dividida la obra: Los Primitivos, La Edad de Oro, Tiempos de Transición, La Dictadura del Operismo, El Renacimiento y Los Contemporáneos. Ese recorrido diacrónico es aprovechado para mostrar, al mismo tiempo, el nacimiento de los distintos estilos o *palos* flamencos (las tonás, el romance y la alboreá, el polo y la caña, la seguiriya y la soleá, etc.), mencionando a los *cantaores* que intervinieron en esa gestación y los lugares en los que ésta se fue produciendo. A la vez, todo ello se halla justificado con las aportaciones documentales y las teorías de los distintos estudiosos del cante flamenco. Por tanto, el lector puede encontrar en la obra de Álvarez Caballero una relación detallada y pormenorizada de los *cantaores* y sus vidas, de los cantes y sus lugares de nacimiento, además de una mano firme que le guía por entre la espesa maraña de datos y teorías existentes sobre todos esos aspectos.

El resultado alcanzado por el autor en este complejo empeño me parece muy notable: ha conseguido un libro que puede contentar por igual a los no iniciados y a los expertos, a los nuevos y a los viejos aficionados, ya que posee como grandes virtudes la capacidad de síntesis, la claridad de concepto y de exposición. Ha evitado las explicaciones prolijas e innecesarias, usando una prosa limpia y sencilla y huyendo como de la peste de esa retórica flamenca ripiosa, grandilocuente y banal que es, por desgracia, tan frecuente. En las más de 400 páginas de *El cante flamenco* podemos encontrar todo tipo de información pertinente sobre este arte, desde nombres y fechas hasta teorías, letras, anécdotas, entrevistas, ilustraciones, fotografías, glosario, bibliografía, discografía, hemerografía. Sin embargo, Ángel Álvarez Caballero no se ha limitado a redactar esos conocimientos como un espectador impasible de su labor. Es obvio que tiene sus propias opiniones y que ha tomado partido, lo contrario sería extraño en un verdadero amante del flamenco. Veamos tres ejemplos, tal vez los más significativos y polémicos. En primer lugar, toma parte en la polémica flamenca por antonomasia, la de los orígenes, el gran frente de batalla de todos los estudiosos del cante, y denuncia el, según sus palabras, «falso mito de la clandestinidad» del flamenco, es decir, se opone a la tesis según la cual este arte pudiera haberse desarrollado durante un largo período anterior a la segunda mitad del siglo XVIII, en la llamada por algunos investigadores «época hermética». Así, afirma, «si no hay noticias de la existencia del cante con anterioridad a las fechas que venimos manejando lo primero que hay que pensar es que *no hay noticias porque no había cante*». Dicho en otros términos más directos, lo de la época hermética a nuestro autor le suena un poco a leyenda sin fundamento. En segundo lugar, tampoco elude pronunciarse sobre esa especie de guerra civil y fratricida que aqueja al flamenco desde su cuna y que divide artificiosamente a aficionados y estudiosos en gitanistas y antigitanistas. Álvarez Caballero sostiene «que no es posible entender el nacimiento del cante sin valorar antes que nada el elemento gitano como factor determinante». Estoy seguro de que esta frase ya habrá empezado a darle los primeros disgustos y le habrá colocado ante el bando contrario la vitola de sospechoso o, lo que es peor, aborrecible gitanista. Más aún cuando, como tercera muestra de compromiso personal, no ha dudado en arremeter con firmeza contra la llamada «ópera flamenca», dejando a Pepe Marchena y su discutida escuela en un lugar poco honroso en la historia del flamenco. No voy a entrar aquí a discutir tales pronunciamientos, pero sí diré que me parecen argumentados con honradez y seriedad, sin juicios arbitrarios ni enconos personales.

Dicho lo anterior, alguien podría preguntarse, y preguntarme, ¿es que este libro no tiene defectos? Claro que puede tenerlos, como todo en este mundo. No olvidemos que cada cosa posee su vicio allí mismo donde se halla su virtud, pero en este caso las virtudes se me antojan mucho más evidentes, porque encuentro un gran equilibrio entre lo perseguido y lo logrado por el autor. Más aún si tenemos en cuenta la gran dificultad de la tarea emprendida. En suma, *El cante flamenco* de Ángel Álvarez Caballero es una obra muy recomendable para todo tipo de lectores, muy útil y muy digna, en la que se ha acertado a mostrar tanto lo que sabemos como lo que ignoramos del asunto, lo que ya ha sido probado y lo que todavía hoy sólo puede ser imaginado, el dato y el enigma de este arte conmovedor, su historia y su leyenda.

José Martínez Hernández

Cuentos de Juan Carlos Onetti*

Curioso pero no raro: en la segunda edición, cuidadosamente corregida y puesta al día, según se dice, de *Historia de la literatura hispanoamericana* del profesor chileno Carlos Hamilton (Epesa, Madrid, 1966), todavía no se asoma Juan Carlos Onetti, pese a que en esa fecha ya llevaba más de treinta años escribiendo y, coetáneo de Hamilton, había publicado sus obras fundamentales *El astillero* y *Juntacadáveres*, en 1961 y 1964 respectivamente (aunque ya se sabe que la cronología ambiental de las dos novelas es a la inversa).

Si bien Onetti hace tiempo que pertenece de lleno al acervo de la gran literatura universal, el dato prueba cuando menos que el reconocimiento del narrador uruguayo (Montevideo, 1909-Madrid, 1994) en términos unánimes y populares fue tardío, lo cual pudo obedecer a muy diversos factores, desde los políticos y sociales al temperamento particular del autor —que por ejemplo no comulgara demasiado con las reglas del juego establecidas, la zarabanda de las relaciones públicas, el intercambio de favores, la pertenencia a un clan, la afición a entrevistas y declaraciones, etc.—, pasando por las tradicionales cautelas comerciales de la industria editorial, que en ocasiones, muchas, se advierte funcionan a toro pasado.

Por eso no es extraño, aunque sí un tanto desfasado tras el premio Cervantes en 1978, las obras completas sacadas por la editorial Aguilar mexicana y las exhaustivas, casi excluyentes y monstruosas 750 páginas que en 1974 le dedicó esta misma revista (cfr. *Cuadernos hispanoamericanos*,núms. 292-294), que la crítica —española al menos— no pueda abstenerse de imprimirle a sus comentarios un cierto tono de descubrimiento dotado de leve aire didáctico, en parte justificado, pues la experiencia en nuestros medios de ver reunidos todos o casi todos los cuentos de Onetti no es común y hay que entenderla como un buen acontecimiento literario, siempre que poseamos la voluntad, a veces imposible, de atenernos a la independencia y personalidad propia de los géneros literarios y a su intransferibilidad expresiva, si es que la tienen.

El interés del cuento, se sabe, no tiene por qué depender de la creación de atmósferas y personajes distintos a los de las novelas, sino que depende para su entidad genérica de un elemento simple, la extensión material, que a su vez exige otro elemento ya complejo, un precipitado significativo de sustancia paradójica y sintética, que dicho sea en cristiano equivale a un epílogo más o menos contrastado, sorpresivo o no pero llamativo en orden a efectos de coherencia dentro de la perplejidad y la condensación. Esta es, se sabe también, la grandeza y servidumbre del cuento moderno como género literario. Pese a sus muchas similitudes, conviene diferenciarlo de la narración o el relato breve, cuyas exigencias formales son menores, más libres y menos intencionadas. La factura del buen cuento moderno es tácita y sobreentendida y en ninguna parte está escrito cómo debe ser un buen cuento. Es difícil adoctrinar sobre armonías secretas y dosis estructurales. A veces la deliberación epilogal cuentística es tan evidente y forzada que destruye el cuento o lo convierte en una pieza de resorte mecánico.

No es el caso de Onetti, por supuesto, y la introducción sirve para señalar una de sus primeras virtudes. El escritor uruguayo, rioplatense por vivencias, es tan consciente de los «artificios» de la forma, de las cuñas preparatorias al fin propuesto, de los desenlaces programados y consecuentes, que incluso incurre en oscuridad con objeto de despojar anecdotarios y resoluciones de su miserable lógica lineal, sin que por otra parte el lector tenga la necesidad de creerse enfrentado a un escritor de traza «cerebral», «esotérica» o endiabladamente abs-

* *Juan Carlos Onetti:* Cuentos completos. *37 piezas bibliografiadas. Pról. Antonio Muñoz Molina. Ed. Alfaguara. Madrid, 1994, 468 pp.*

trusa; antes al contrario, prevalece lo natural y humano, lo gráfico y el ritmo «realista», aunque a veces, en raras ocasiones, irrite la desperdigada enigmaticidad, no por la enigmaticidad en sí misma, que existe y nadie va a resolverla ahora y es legítima en la medida en que excede los recursos de comprensión, sino porque en ocasiones aparenta ser gratuita y sus personajes semejan negarse a saber más de la cuenta.

Hemos señalado ese mérito de Onetti, complementado con el retoque, la reescritura constante, la minuciosa reelaboración técnica para disimular la técnica dentro de una apariencia sencilla, esquemática y naturalizada al extremo, como no se da por ejemplo en otros paradigmas de la gran narración hispanoamericana, Borges, Cortázar, más necesitados de invocar otros elementos «cosmopolitas» (en el plano cultural) y de llevar a cabo cuantiosos dispendios omniscientes. En Borges y Cortázar casi siempre el «testigo» de sus historias es la omnisciencia pura, el prurito de Dios, dijérase. Onetti alinea sistemáticamente un yo narrativo, legal y supuestamente autobiográfico o contrafigura de autor o legitimación del punto de vista, personal o comunitario, que con sus deliberadamente limitadas prerrogativas se encarga de captar y trasmitir los rasgos de la trama social y caracteriológica circundante, que con frecuencia llega fragmentada, interpuesta, demorada y ambigua y siempre —esto tiene interés— condicionada por el punto de vista estipulado o la contrafigura autora, en procedimiento digamos «perspectivista» (el perspectivismo no lo inventó Ortega: viene de los presocráticos) que en cierto modo amonesta la desenfrenada fantasía ambiente y, en otro orden, recordaría el viejo formulario de la «rebotica» castiza, la encenagada moral de casino (microcosmos de la fluvial Santa María), si no fuera porque el énfasis neorromántico, deprimido, bilioso y «descangayado», descuajaringado, de Onetti podría desafiar cualquier posmodernismo.

Su amago nihilista (palabra que debe emplearse con absoluta cautela), su sentido de la cotidianidad y su antimaniqueísta buena disposición a excusar a todo el mundo por mor de los fatalismos ínsitos en la naturaleza de las cosas, lo salvan con mucho de otras peligrosas proclividades hacia el relato de serie negra, policial, y el automatismo vacío del lenguaje de inspiración cinematográfica, donde la grafía de los gestos absorbe una atención superior, en términos generales, no siempre justificada.

Onetti mantiene titánica lucha por no acabar de nombrar, de valorar. No quiere cerrar el hemiciclo del saber. Y esta es una concesión profunda a las ambigüedades del existir. Se ejercita verídicamente por andar a tientas y sus personajes pocas veces creen en sí mismos, lo cual es lo que les otorga precisamente su máxima credibilidad. Son personajes que arrastran desencanto, irrestañable conciencia de culpa y sueños secretos, sordamente evasivos. Esto, dicho sea de paso, es más propio de la condición humana que de la privaticidad de cualquier autor. Y sus cuentos, apólogos lunfardos del deterioro, se enhebran en una cansada geografía física y moral de emigrantes, asordinada angustia, inercia, pobreza, zahurdas, pensiones de mala muerte, arrabal, hastío, sarcasmos enternecidos y alguna turbia noción del paraíso perdido (la posibilidad mítica del amor, la huida y la inocencia). Si algún signo los caracteriza es ese del deterioro, la traición del tiempo. Como es lógico en este universo de «ofendidos y humillados», un mínimo esbozo lírico, un rasgo de poesía, un aletazo de nostalgia, de ilusión o de humor —la «perla en el fango»— destellan con fuerza particular y muy gratificante.

Las mujeres creadas por Onetti, hermosas, flacas, frustradas, idealistas, locas, de pecho plano (una fijación), a las que gusta mandarlas al suicidio, se mueven en un mundo de ilusiones muertas y desamores misericordiosos. El cuento «Tan triste como ella», con final suicida, reconocidamente uno de los más serios, responsables y desgarradores, refiere la caída del amor, entre otras razones, al desaparecer en la mujer su juventud, su condición de muchacha, de casi mujer. La segunda dedicatoria (hay otra primera referida a M.C.) que pone el autor al principio de este relato de sexo y amor desencontrados es ilustrativa del talante que Onetti imprime a tales cuestiones, muy imbricadas y esenciales en toda su obra. La recojo: «Querida Tantriste: comprendo, a pesar de ligaduras indecibles e innumerables, que llegó el momento de agradecernos la intimidad de los últimos meses y decirnos adiós. Creo que nunca nos entendimos de veras; acepto mi culpa, la responsabilidad y el fracaso. Intento excusarme —sólo para nosotros, claro— invocando la dificultad que impone navegar entre dos aguas durante equis páginas. Acepto también, como merecidos, los momentos dichosos. En todo caso, perdón. Nunca miré de frente tu cara. Nunca te mostré la mía. J.C.O.». No está

claro si M.C. y Tantriste son la misma persona. Da igual. La buena conocedora del cuento onettiano Rosario Hiriart habla aquí de la «ficcionalización del autor» como otro más de los recursos literarios que ya se pudieron aprender en Cervantes. En este caso y en la mencionada fase dedicatoria, no se ven la necesidad ni el sentido de esa ficcionalización, por lo demás tan horrible palabra.

Culpa, incomunicabilidad, respeto, fracaso, reelaboración literaria y el carbunclo encendido antes de apretar el gatillo, entre retórico y de adolescencia inmarcesible, de creer «que volvía a tener derramado en su garganta el sabor del hombre (o de la mujer), tan parecido al pasto fresco, a la felicidad y al verano».

Otra de las buenas experiencias que nos brinda la lectura de esta recopilación es la de observar por dentro el taller donde se perpetran los ritos íntimos de la escritura y reescritura y los matices expresivos que se incorporan a una misma historia contada dos veces y sancionada la segunda por el tiempo y la madurez, por otro tipo de desesperación laicamente oblativa y que desde luego no soy el único ni el mejor en señalar.

El primer cuento «La larga historia» (Montevideo, 1944) comienza así: «Capurro estaba en mangas de camisa, apoyado en la baranda, mirando cómo el desteñido sol de la tarde hacía llegar la sombra de su cabeza hasta el borde del camino entre plantas que unía la carretera y la playa con el hotel. La muchacha pedaleaba en el camino, se perdió atrás del chalet de techo suizo...», etc. El segundo cuento, «La cara de la desgracia» (Montevideo, 1960), empieza así: «Al atardecer estuve en mangas de camisa, a pesar de la molestia del viento, apoyado en la baranda del hotel, solo. La luz hacía llegar la sombra de mi cabeza hasta el borde del camino de arena entre los arbustos que une la carretera y la playa con el caserío. La muchacha apareció pedaleando en el camino para perderse en seguida detrás del chalet suizo...», etc.

Se trata obviamente del mismo tema e igual ambiente y personajes reescritos quince años después con distinto título, distinta persona de verbo y nuevos matices e implicaciones morales, en suma, un refrito, sólo que a la vista de las variantes, ampliación de ondas y profundizaciones sería canalla por nuestra parte emplear esa jerga periodística, a la par que nos resulta un ejercicio fascinante seguir paso a paso la talla de la piedra preciosa, aquí sobra un ángulo, allá introducimos una irisación, acullá moldeamos el contorno, y creo que todos los escritores habrán acometido alguna vez en su vida ese «camino de perfección», pero destruyendo las pruebas del pecado original, hechas de inepcia y frescura.

En términos generales —no pienso agotar la propuesta—, los dos cuentos giran en torno al hombre maduro o viejo cargado de remordimientos, soledades, ansias inconcretas y fangos anímicos al que puede ser dado alcanzar una especie de catarsis o plenitud a través de la muchacha. En la redacción original con la muchacha-parusía ahogada en el mar o asesinada en circunstancias que se ignoran, el hombre maduro no fornica ni acepta la culpa incierta que se le imputa. Sabemos que es inocente. En la segunda versión con la muchacha-parusía ahogada o asesinada o suicidada, el hombre maduro sí ha tenido contacto sexual y, aun a sabiendas de su inocencia respecto a la muerte violenta, está dispuesto a aceptar la culpa que ya no tan vagamente se le imputa.

Es como una exasperación sacrificial que paga una cuota de agradecimiento hipostasiada en la aceptación de la culpa por el delito mayor no cometido. Se puede ver en las dos historias paralelas, iguales y distintas la porfía de la expresión, el paso del tiempo, el acrecentamiento del dominio ambiental, la astucia artística reelaborativa, es decir, la manera en que la imaginación y el artificio del arte —valga la redundancia— vienen a culminar los hilos sueltos y dispersos tomados de lo inocuo real y de las experiencias incompletas, y se pueden ver algunos de los demonios obsesivos de Onetti y la persecución implacable de sus constantes.

«Ella» y «La araucaria», ambos de 1993, son los cuentos inéditos, muy breves y menos complejos, que incluye la presente compilación, la más completa por ser de momento la última, mejor dicho, la penúltima, como dicen los bebedores desesperadamente optimistas cuando toman copas y hay que despedirse. «Ella», sin más identificaciones nominales, es la muerte de Eva Perón, los médicos, el embalsamador catalán y la multitud acongojada un día de lluvia, enfoque sobrio, sucintamente macabro y de respetuoso sarcasmo contenido. En «La araucaria» volvemos a tropezar con el empecinado viejo héroe Larsen, orillero, antiguo proxeneta, que, si la memoria no falla, ya había muerto y ahora va de astroso sacerdote impartiendo interesadas bendiciones en la ciénaga amo-

ral de Santa María, que es una Montevideo prototípica. Aquí, en este penúltimo cuento, Onetti se ríe desde su aquietado lecho octogenario entre ineludibles potingues medicinales, una perra, el whisky y el tabaco —lecho al que la gente novelera le quiere llamar exilio— y nos gasta su penúltimo bromazo de pueblo fluvial en ruinas, idealizado a la baja. La loca del cuento falsamente moribunda no está loca por haber cometido incesto con su hermano, sino por todo lo contrario. Con los buenos cuentos y sus delicadas exigencias formales pasa eso: que no sabe uno nunca a qué carta se va a quedar.

Eduardo Tijeras

Julián Ríos y Eduardo Arroyo: transformaciones para Alicia

La pintura y la escritura intercambian sus lenguajes en la tradición cultural de Occidente y construyen signos de naturaleza dual de muy diferente sentido. Saint-John Perse funda uno de sus textos más singulares en los pájaros pintados de Braque; Wallace Stevens distingue su hombre de la guitarra azul bajo el recuerdo de un cuadro picassiano. Al contrario, Matisse ilustra las *Poésies* de Mallarmé y Robert Motherwell, el viaje de Dedalus y Bloom en el *Ulysses* joyceano. Es en este preciso intercambio de voces e imágenes, en esta transformación de lo uno en lo otro, donde se sitúa el libro que Julián Ríos y Eduardo Arroyo publican hoy en Muchnik Editores. En esta tradición de tan honda raíz en nuestra cultura han realizado su peculiar diálogo. Antes, en 1992, Eduardo Arroyo y Julián Ríos realizaban la ilustración y el comentario del *Ulysses* en las cuidadas ediciones del Círculo de Lectores. Ahora, con estos *Sombreros para Alicia,* han emprendido de nuevo ese intercambio de voces e imágenes, en cierto modo bajo la misma estela joyceana.

En efecto, la puesta en escena de estos *Sombreros para Alicia* tiene tras de sí no sólo el bello libro que urdió Lewis Carroll sobre la imagen de Alicia Liddell, sino también sus evoluciones y lecturas posteriores: esencialmente el recuerdo del pensamiento y la creación del autor del *Finnegans Wake.*

En un breve texto que ilustra el catálogo de la exposición que Eduardo Arroyo realizó en Madrid durante 1992, «Pintar en Madrid o la pasión de Eduardo Arroyo», Julián Ríos muestra algunos de los motivos e inquietudes que han tenido presentes en estos últimos años. Evoca el ambicioso proyecto que los ocupó desde 1989 en la realización de *Ulises ilustrado.* También ofrece datos o reflexiones más precisas que se vuelven ahora reveladores. Nos recuerda aquel momento en que Eduardo Arroyo sufrió en París un ataque de peritonitis que estuvo a punto de acabar con su vida, justamente en aquellos momentos en que se iniciaba el diálogo sobre el universo joyceano. Con la precisión propia del dublinés señala la fecha del acontecimiento, el 21 de diciembre de 1989, y rememora aquella otra fecha de enero de 1941 en la que Joyce muere en Zurich tras haber soportado días antes una enfermedad similar.

En *Sombreros para Alicia,* en «Sombrero Bichat», establece de nuevo el doble recuerdo tras una de las transformaciones de Alicia: «Te ves ya de enfermera de noche en el Hospital de la Cruz Roja de Zurich aquella

noche de enero en que te tocó enjugar el sudor y las lágrimas de un huesudo extranjero que deliraba de fiebre horas después de ser operado de peritonitis». Evoca el «habla en lenguas» del *Finnegans Wake* y la situación de Eduardo Arroyo en París con sus recuerdos de Molly Bloom. Las evocaciones se concentran: el mundo de Arroyo, el más evidente de Lewis Carroll y la referencia de Ríos al «delirante babélico» del mundo joyceano, y del suyo.

Otro de los motivos que destaca en «Pintar en Madrid o la pasión de Eduardo Arroyo» merece ser recordado: «Eduardo Arroyo, escribe, sabe cómo reciclarse en el sentido viquiano del término, *corsi ricorsi,* y sus verdaderos recursos están en estos recursos, vuelta atrás, para remontar antiguas imágenes, para volverlas a montar, a remozar». Advertimos aquí el sentido cíclico que caracteriza la estructura misma de *Sombreros para Alicia,* al tiempo que el orbe poético joyceano donde tiende sus raíces. Advertimos asimismo o igualmente las raíces del libro en el orbe poético joyceano. Es conocida la concepción cíclica de raigambre viquiana que atraviesa el *Finnegans Wake.* Es conocida asimismo la incesante proliferación de imágenes y alusiones culturales que se extienden a lo largo de esta obra. También *Sombreros para Alicia* procede bajo este impulso.

La estructura del libro se despliega, émula casi de un *Bloomsday,* durante veintitrés fragmentos, casi horas, que se recorren como un día. El último de los fragmentos rememora los textos-imágenes anteriores y nos remite a las mismas palabras del comienzo, «Un sombrero no es un sombrero», que son asimismo contrahechura de las presentes en el *Ulises:* «Un sombrero es un sombrero».

Como recuerda Ríos en el *Ulises ilustrado,* también Joyce realizó en 1923 un esbozo de Bloom con sombrero que venía a coincidir, como la súbita enfermedad de Arroyo, con la imagen tan presente en la trayectoria del pintor. También la evocación de Alicia está en la órbita del *Finnegans Wake,* como se ha desvelado cuando se estudian las figuras de Anna Livia o Issy. James Joyce evoca además a su hija Lucía (ya Issy, ya Plurabelle), como Lewis Carroll urde sus historias sobre la figura de Alicia Liddell. El sujeto o los sujetos históricos en esta nueva Alicia, sin embargo, aparecen ahora más borrosos.

Retornar a Alicia es, por usar las palabras de Ríos, *remontar antiguas imágenes, para volverlas a montar.* Y algo más: como en la visión cíclica de Giambattista Vico, retornar *al primer estilo* y al espacio del mito y la fábula donde refulge el origen, allí donde la idea del poeta da todo el ser a las cosas como subraya la *Scienza Nuova.* Fundación o *epifanía,* Eduardo Arroyo y Julián Ríos retoman un motivo cargado de memoria en el ciclo mismo de la modernidad.

Sentir el bullicio de la memoria, de una vivencia o un mito anteriores, conduce a una gravitación otra y al nacimiento de un discurso diferencial que ahora se instala en el cerco de este diálogo entre imagen y palabra. Los diversos sombreros que edifica Arroyo para esta Alicia informan, sugieren, despiertan el demonio de la analogía en la escritura de Ríos. O al revés: las invenciones del escritor se desplazan hasta el espacio imaginario del pintor. Diálogo especular, *Sombreros para Alicia,* más allá de las posibles evocaciones a las que hemos aludido, es un libro fragmentario y taumatúrgico, con aire de prestidigitación o espectáculo circense, en el que el Sombrerero Loco de Lewis Carroll ofrece una amplia variedad de sombreros imaginarios para esta nueva Alicia. Su puesta en escena se realiza en un tiempo cíclico que permite toda clase de referencias temporales y geográficas: Londres, Zurich, Madrid, Nueva York...

Los mitos o simplemente los motivos se metamorfosean constantemente con tanta agilidad como los sombreros que transforman a Alicia en estas *dramatis personae* carnavalescas. Lo uno se transforma velozmente en lo otro o en lo múltiple. Superpuesta al mito de Prometeo se encuentra la visión de un boxeador (la atracción por el boxeo tan característica de Arroyo) que, como el dadaísta Arthur Cravan frente al campeón del mundo norteamericano, recibe todos los golpes en el hígado. En «El sombrero de tres picos» se evoca *Tres sombreros de copa* de Miguel Mihura, al tiempo que desde el término «pico» se deja entreabierta la referencia a Pico della Mirandola: «y tú prosigues sola mirando hacia ese pico altivo que ya tienes clavado en la cabeza, hasta que las fuerzas te faltan y te hundes desfallecida en el manto de nieve y en un sopor cada vez más lánguido que te transporta —pico número dos— a un castillo cerca de Florencia en el siglo XV para contemplar a un joven de 24 años, de rizosa melena rubia, que escribe aplicadamente, sentado a su escritorio, un tratado sobre la dignidad humana, *De dignitate hominis,* y te quedas mirándola, esa hoja de pergamino cubierta de caracteres...».

La imagen y la palabra se vuelven de este modo una casa de espejos. Así, acaso, esta muestra más singular: las dos posiciones de un sombrero dibujado por el pintor permiten a Julián Ríos sugerir una doble transformación de Alicia según la posición en que se lo ponga. Se trata de una imagen, *corsi ricorsi*, que como el poema «Jabberwocky» que encuentra la heroína de Lewis Carroll se transforma, siendo lo mismo, en su reverso. Alicia puede ser «una bella *stripteaser* con un bello nombre artístico: *Nadia*» o «*Aidán*, un joven estibador irlandés». La conversión masculino-femenino, el mito andrógino, convive además con el nombre de la bella Nadja de André Breton.

Libro breve, paródico y carnavalesco, *Sombreros para Alicia* nos vuelve a situar ante el mundo literario de Julián Ríos y su visión del lenguaje y la palabra como espacio de investigación. Asimismo nos revela, como la célebre obra de Magritte, que el sombrero y la pipa, la imagen y la palabra, se debaten entre la súbita representación de la realidad y su desplazamiento hacia el espacio de la significación en los laberintos del lenguaje. Julián Ríos elige ahora uno de los mitos imaginarios de la modernidad, de la infancia y de los sueños, aunque podemos decir que esta Alicia no es Alicia. Tampoco lo fue por completo Alicia Liddell.

Nilo Palenzuela



Reedición de Morínigo*

En 1966 se publicaba el *Diccionario Manual de Americanismos* de Marcos A. Morínigo. Esta obra venía a añadirse a la exigua relación de diccionarios que, por aquellas fechas, pretendían abarcar todos los dominios de la América hispánica: el *Diccionario de americanismos* de Augusto Malaret (Mayagüez, 1925), el *Diccionario general de americanismos* de Francisco J. Santamaría (México, 1942-1943), el *Wörterbuch und Hilfswörterbuch für den Amerikanisten* de Georg Friederici (Hamburgo, 1960).

Un cuarto de siglo más tarde aparece, como obra póstuma, este *Diccionario del Español de América*. No se trata de un trabajo original o pergeñado en el último tramo de la vida del autor: estamos, nada más y nada menos, ante el último jalón de un proyecto de investigación lexicográfica —de un proyecto de vida— que comenzó en 1935. Y aquí surgen las dificultades para comentar el diccionario, porque nos preguntamos sobre el sentido de presentar una obra bien conocida de un autor cuyo nombre ocupa un lugar relevante en cualquier manual de dialectología hispanoamericana (Zamora y Guitart, 1982; Moreno de Alba, 1988; Fontanella, 1992) y, especialmente, en los tratados de lexicología (Buesa y Enguita, 1992).

El contenido del *Diccionario del Español de América*, que ahora publican Anaya y Muchnik, es básicamente el mismo del *Diccionario Manual de Americanismos*, edi-

* *Marcos Augusto Morínigo,* Diccionario del Español de América. *Madrid: Anaya & Mario Muchnik, 1993, XXXI + 731 págs.*

tado en 1966 en Buenos Aires y reeditado en 1985 en la ciudad de Barcelona. No espere, pues, el lector hallar en estas páginas una colecta de materiales originales: se trata de una nueva versión, retocada sobre todo en aspectos formales, del diccionario de Morínigo, un clásico de la lexicografía hispanoamericana. Por este motivo, deseamos —antes de entrar en otras consideraciones— trazar una línea divisoria bien clara entre el trabajo científico del autor y la publicación que ahora se nos ofrece.

El corpus textual sobre el que se ha construido el diccionario está formado por las obras de cronistas, historiadores y literatos americanos de los siglos XVI y XVII. El objetivo último es ofrecer a un público culto de lengua española un instrumento que le permita conocer las voces características de América. Esto hace que su utilidad para los lectores que no estén muy familiarizados con el español sea relativa.

El *Diccionario del Español de América*, como las versiones anteriores, recoge indigenismos y americanismos extendidos por toda Hispanoamérica, aquellos que son utilizados en amplias regiones del continente y los que han trascendido gracias a su uso literario. Este hecho precisamente —elaboración a partir de la lengua escrita— ha supuesto que la representación de unos países hispanoamericanos y otros no sea pariguaI. Acerca de los conceptos de «indigenismo» y «americanismo», debe recordarse que en el primero se incluye la voz indígena que ha pasado al español, aunque los hablantes no tengan ya consciencia de su origen primero; por «americanismo» se entiende la palabra creada, inventada o derivada de una palabra patrimonial en el español en América.

La nómina de entradas del diccionario se completa con otros grupos de voces:

a) voces que han desarrollado en América acepciones diferentes de las utilizadas en el español de España;

b) arcaísmos, marinerismos y regionalismos que, si bien son hoy desconocidos en el español peninsular, mantienen su vitalidad en América;

c) latinismos, galicismos, anglicismos, africanismos, etc. que se han introducido en el español de América por caminos muy diversos.

El *Diccionario del Español de América* aspira, pues, a ser un repertorio lexicográfico del español del continente americano y procura dejar a un lado todas aquellas formas léxicas que son habituales en España, que ciñen su uso a regiones concretas y no se encuentran en la lengua escrita o que son más frecuentes en hablantes nativos que no dominan el español.

La obra viene encabezada por una presentación de Fernando B. Morínigo, en la que se elogia la figura académica y científica de Marcos A. Morínigo y donde se presenta sucintamente la historia del diccionario. Los comentarios sobre las características de la nueva versión son escasos para un trabajo que ocupa un lugar prominente en la historia de la lingüística hispanoamericana. Tras la presentación, se incluyen unas páginas del autor tituladas «Desacuerdos lingüísticos en el mundo hispánico» y los criterios de redacción del diccionario. Todo ello ha sido entresacado de algunos de los artículos científicos de Marcos A. Morínigo y del prólogo de las ediciones anteriores. Las páginas introductorias terminan detallando las abreviaturas y los signos especiales que se han utilizado para esta versión y ofreciendo las referencias bibliográficas de las fuentes despojadas y de las obras citadas (la extensión de esta bibliografía es sensiblemente menor que la que se incluye en ediciones anteriores).

El diccionario propiamente dicho ocupa 731 páginas, con texto a dos columnas, en las que se reúnen, según un primer cálculo, alrededor de 17.000 entradas. La ordenación alfabética dispone la *ch* tras la *c* y la *ll* tras la *l*. Las diferencias entre esta nueva edición y las anteriores son, en su mayor parte, de carácter formal: ahora se numeran las acepciones, se han unificado las abreviaturas, se han retocado algunas definiciones que tenían un aire demasiado erudito y se han dispuesto nuevos signos especiales. La macroestructura respeta, en líneas generales, la de las ediciones precedentes, aunque se incluyen voces nuevas —sobre todo del ámbito de la fauna y la flora—, se crean entradas aparte de algunas variantes ortográficas *(acaxes-acajes; acayú-acajú; zuzunga-susunga; zurimbo-surimbo)* y se añaden voces entresacadas de fuentes que no hemos visto citadas en las ediciones anteriores *(Relaciones Geográficas de Indias*, contenidas en el Archivo General de Indias). También se suprimen algunas entradas, aunque no se explican los motivos que han llevado a tomar esta decisión.

Nuestra impresión particular acerca de las reformas que se han introducido en el *Diccionario del Español de América* de Morínigo es que, si bien puede justificarse sobradamente la necesidad de acometerlas, en general

no se han llevado a la práctica con el rigor que una obra tan importante merece. Dejamos a un lado aquellos aspectos que habrían requerido un trabajo de investigación actualizado (por ejemplo, sobre formas que son de uso muy corriente en la Península Ibérica), puesto que no se puede pedir responsabilidad científica a quien no la tiene, ni es razonable buscar una actualización adecuada en un trabajo concebido hace tanto tiempo, por más que la publicación última sea de 1993.

Hemos hecho un análisis cuidadoso de las tres primeras letras del diccionario completas y hemos observado que los criterios fijados para la microestructura —a nuestro juicio, acertados— dejan de observarse en numerosas ocasiones. Por otro lado, no se han revisado aspectos que lo habrían necesitado y además se encuentran errores crasos, tan fáciles de rastrear para los ojos ajenos, como difíciles de evitar para los redactores. Veamos algunos ejemplos.

Muchas de las definiciones del diccionario incluyen datos que son propios de otros apartados, pensados específicamente para ello. Así, por ejemplo, en la introducción del diccionario se indica que las observaciones y explicaciones de tipo histórico o filológico se marcan con Δ, sin embargo es relativamente frecuente que la propia definición incluya datos, a veces numerosos, de este tipo. En otros casos, la definición aporta información sobre la distribución geográfica de la voz, cuando debería aparecer siempre en forma de etiqueta y en cursiva tras la categoría gramatical *(s.v. acal:* «m.*Méx.* antic. Nombre mexicano de la *canoa* que se dio también en México a los barcos españoles») o información sobre otras variantes de la misma palabra *(s.v. acatanca:* «Escarabajo pelotero. Alterna con las formas *acatanga* y *catanga»),* que tendría que figurar precedida de la abreviatura «var.», como se hace en muchas entradas. Por otra parte, la inclusión de elementos metalingüísticos en las definiciones no se ha revisado con el suficiente detalle, dado que algunas se construyen con la fórmula «Nombre que se da...» *(s.v. abeto),* mientras que en otras —equivalentes— no se hace así *(s.v. abey).*

Por otra parte, consideramos poco adecuado incluir la fraseología como acepciones comunes, con la numeración correspondiente, porque de este modo se dan definiciones que no se corresponden con la clase de palabras que se indica después del lema. De todos modos, no es necesario acudir a las «acepciones fraseológicas» para encontrar definiciones que no se ajustan a las clases de palabras pertinentes: así, *cacahuero* se da como sustantivo masculino (m.) pero en la primera acepción se ofrece una definición correspondiente a la categoría adjetivo («Relativo al cacao»); *botón* se da como adjetivo (adj.), pero en la primera acepción se define como «Agente de policía». Los casos en los que se anotan categorías equivocadas son numerosos: *atrás* como adjetivo, *acuchado* como verbo reflexivo, *abismarse* como sustantivo femenino; aparte de los lemas que no van acompañados de la categoría pertinente *(bibijagua, biraró, calato, -ta; cailapos).*

Otro capítulo de reformas cuya aplicación resulta deficiente es el que tiene que ver con los envíos y las referencias internas del diccionario. En principio, dentro de una entrada han de figurar en negrita aquellas voces o expresiones que tienen entrada independiente dentro del diccionario. No son pocos los casos, sin embargo, en los que este criterio no se aplica *(acaxes, acurito, agallón, bija, bordo, cacicuto, cachila,* etc.). Otras veces, se marcan con negrita formas que no se encuentran redactadas (en *benteveo* se remite a *cristofué).*

No desearíamos que estos comentarios fueran mal interpretados. Más arriba trazamos una divisoria entre el trabajo realizado por Morínigo durante tantos años de investigación y la revisión del diccionario que ahora se nos ofrece. Queremos insistir en ello. El diccionario de Morínigo, a pesar del tiempo transcurrido desde la primera edición, sigue siendo una obra esencial para la lingüística hispánica y esta nueva edición va a permitir que un público muy amplio acceda a él. Además se presenta en un volumen muy manejable, a costa, eso sí, de la calidad del papel. Cualquier empresa lexicográfica es digna de elogio, particularmente si se ocupa del complejo y mal conocido mundo del español de América. La obra de Morínigo ocupa entre ellas un lugar de honor.

Fco. Moreno Fernández

Antonio Machado: hoy, siempre y todavía

Al final de un inteligente trabajo sobre «Lírica y filosofía en Antonio Machado» (que nos ofrece el volumen de homenaje que aquí se comenta *), el crítico colombiano Rafael Gutiérrez Girardot afirma que «la literatura de lengua española desde el modernismo ha dado a la luz figuras como Antonio Machado, Jorge Guillén, Alfonso Reyes, César Vallejo, Luis Cernuda y Alberto Girri cuya significación se le escapa a la tal «filología hispánica», cuyos conceptos fundamentales son nacionalistas, vagamente burocráticos y nebulosamente sentimentales».

¿Es posible —se preguntará el lector profano— que, a la fecha, la filología hispánica —un mastodonte académico que moviliza bastantes centenares de personas en todo el mundo— sea fiel a aquellos prejuicios y no sepa a ciencia cierta qué cosa es el modernismo y cuál es el lugar literario de Antonio Machado? Pero, en buena parte, Gutiérrez Girardot tiene razón. Planea sobre la literatura hispánica una consigna tácita o expresa de etnocentrismo (que es el tributo a su origen histórico demasiado reciente), tiene la organización de sus estudios algo de estructura patriarcal y no falta a sus productos esa dimensión emotiva que es hija legítima de la primera de las características señaladas. Y, en punto a la segunda imputación, es cierto que ha costado muchos años manumitir la idea de modernismo de su condición de antagonista de una presunta generación del 98 y bien lo sabe el propio estudioso colombiano que es autor de un importante y a ratos irritado libro sobre el caso (*Modernismo. Supuestos históricos y culturales*, México, 1988, reedición del publicado en Barcelona, 1983). Y apenas llegados a ese punto, ya nos asalta la propuesta tentadora de integrar el modernismo hispano en el concepto global de *modernism* entendido al modo anglosajón como una amplia secuencia que va del simbolismo a la vanguardia y que quizá realiza cabalmente aquella definición de Juan Ramón Jiménez que lo veía como «un vasto movimiento de entusiasmo y libertad hacia la Belleza». Lo que, dicho sea al paso y por ejemplo, sería el único modo de entender la unidad de fondo de cuatro grandes modernistas españoles, Unamuno, Valle-Inclán, Juan Ramón Jiménez y Gómez de la Serna, como otros tantos hitos españoles de la irrupción de la intimidad, de la dificultad de acotar los límites del sujeto hablante y de la concepción de la escritura como mundo (y viceversa).

¿Y Antonio Machado? ¿Cuál es su papel en la relación de nombres esgrimida por Gutiérrez Girardot o en la que viene en el párrafo precedente? Hace ya más de veinte años que Octavio Paz decretó la falta de modernidad de Machado y Unamuno: este es «el gran poeta que no tuvo España en el siglo XIX, su Leopardi o su Coleridge», aquel es «el insensible al lenguaje moderno —que es el de la ciudad y no el de la canción tradicional— y a la imagen» (O. Paz y J. Marichal, *Las cosas en su sitio (sobre la literatura española del siglo XX)* México, 1971, págs. 35- 36). Poco tiempo después, el centenario de 1975 fue pretexto para deslizar otras insidiosas descalificaciones del poeta. Ese año y en una encuesta de la revista barcelonesa *El Ciervo*, Francisco Rico escribía: «Llevo en la memoria miles de versos suyos, y lo evoco con tanto cariño, distancia y reparos como las anécdotas de juventud con que se me confunden. El único Machado que aún admiro es el hombre cuya aventura esbozan los textos copiados (...) buen lenguaje para decir cosas obvias con honradez, con puntualidad, con zumba». En 1977, Guillermo Carnero en su prefacio del *Ensayo de una teoría de la visión* —culminación de la estética «novísima»—

* Antonio Machado hoy (1939-1989). Coloquio internacional organizado por la Fundación Antonio Machado y la Casa de Velázquez. Madrid, 11-12 y 13 de mayo de 1989, *edición al cuidado de Paul Aubert, Casa de Velázquez-Fundación Antonio Machado, Madrid, 1994 (Collection Casa de Velázquez, 46).*

consignaba que «ni hay en mis venas sangre jacobina ni espero hablar con Dios un día, y a decir verdad, no me importa gran cosa de qué modo dejar mi verso, aunque tengo bien claro que no será como el capitán su espada». Doce años después, parece responderle otro poeta, Luis García Montero, en uno de los más jugosos artículos del libro que se comenta («El itinerario poético de Antonio Machado»), a propósito de la distancia del viejo escritor y los jóvenes de la generación del 27: «El lenguaje no se escoge por su dificultad culturalista frente al lenguaje social, sino que se apoya en la elaboración poética de la lengua común: las estrofas no son un orgulloso territorio aislado, lleno de experimentos y rarezas, sino la repetición cuidada de unas convenciones que sirven para establecer el ritmo poético natural». ¿No está implícito aquí el pleito de la poesía «novísima» y de la «poesía de la experiencia»? ¿Habla García Montero de sí mismo y de su entendimiento de la «otra sentimentalidad» o lo hace de Machado cuando escribe que «la poesía es contar historias personales que puedan sentirse vivas por los demás»?

¿Será, en fin, la hora propicia de hacer inventario y balance para ver qué queda y qué ha muerto del más insistente santo patrón de la poesía española? Puede entonces que tengamos que dar a la huesa aquellos epigramas burlesco-filosóficos que se dejan citar a menudo y con ellos, algunas imágenes y estereotipos («Españolito que vienes...»), definitivamente desacreditados por los políticos que suelen confundir a Machado con Miguel Hernández y a Teresa de Jesús con Lope de Vega. Y puede que allí vayan vías muertas poéticas como «La tierra de Alvargonzález» y «Los olivos», amén del difícil maridaje del haikú y la copla popular (el «autofolclore», como decía con gracia el propio Machado). En el purgatorio quedará buena parte de *Campos de Castilla* con sus dioses iberos, sus Caínes labradores, sus vagones de tercera, la retórica de un autorretrato demasiado citado y el fervor de unos elogios cuya recta intención y cuya ironía no alcanzan a ocultar el manierismo. Y les hará compañía algún dengue que sobrevivió a la poda de *Soledades*... Pero quedarán por toda la eternidad las amplias galerías del alma, la inolvidable secuencia de poemas sorianos que nos preparan para el estremecedor poema a José María Palacio, los mejores sonetos rememoratorios de *Nuevas canciones* (y, en especial, el que comienza «Esta luz de Sevilla...»), los fulgurantes atisbos de un mundo distinto («Recuerdos de sueño, fiebre y duermevela»), las poderosas imágenes de la poética de la Nada que acongojaron a Abel Martín, o la lírica cortés de un amor inventado en honor de Guiomar. Olvidaremos la esclavitud de alguna rima, la impropiedad de los alejandrinos o de los sonetos para ciertos menesteres (a Borges le pasa lo mismo, con ser Borges), pero seguiremos aprendiendo a identificar la emoción con cierto modo de pausado relatar, con ciertos silencios, con la retórica del detalle menor (feliz invención de la metonimia), con la habilidad para el zigzagueo semántico del encabalgamiento, para el suspiro de la suspensión, para el latigazo emocional de un tiempo verbal inesperado, para el inevitable sexto sentido de saber rematar el poema (en lo que nada tenía que envidiar Antonio a su hermano Manuel).

De algún modo, este volumen de homenaje permite comprobar el cambio de estimativa. Por eso, la teoría y práctica de lo apócrifo ocupa el lugar de privilegio: esa voluntad de ser *otro* o de ser *otros* (en quien era tan obstinadamente él mismo) fue, sin duda, el hallazgo más moderno de Machado y lo que lo emparenta con personajes tan diversos como Fernando Pessoa y su «drama em gente», con Paul Valéry y su reflexivo Monsieur Teste, con T.S. Eliot y su Alfred Prufrock, con Jorge Luis Borges y las sombras familiares de *El otro, el mismo*. Eustaquio Barjau —que hace años publicó un libro capital sobre los apócrifos— traza una excelente introducción indirecta al tema con su artículo «Antonio Machado: esencia, función y formas de la mentira» y Pedro Cerezo Galán, autor de otro volumen imprescindible *(Palabra en el tiempo. Poesía y filosofía en Antonio Machado*, 1975), repasa en «Lo apócrifo machadiano: un ensayo de esfuerzos fragmentarios» las diferentes interpretaciones de esa actitud del poeta —la timidez y la voluntad de ocultación apuntada en términos muy distintos por P. de A. Cobos, Valverde y Gutiérrez Girardot; la huella de la ironía romántica, consignada por Barjau— para proponer por su cuenta una llamativa coincidencia con Kierkegaard y una contaminación más de Unamuno. También Rafael Gutiérrez Girardot, cuya contribución se ha citado al comienzo de esta reseña, se acerca al tema de la incardinación de poesía y filosofía, mientras que Carlos Serrano («Hipotexto místico para un cancionero profano») ha preferido abordar el erotismo de Abel Martín y, al hilo de

otras consideraciones, llamamos la atención sobre el sugerente paralelismo de una exaltada lira de Juan de la Cruz («Entrado se ha la Esposa/ En el ameno huerto deseado...») y aquella otra terrible estrofa alirada de Machado-Martín que empieza «En sueños se veía/ reclinado en el pecho de su amada...». Incluso el apunte de Juan Paredes Núñez sobre los esbozos narrativos de Machado («Algunos aspectos de la prosa machadiana»), aunque demasiado breve y poco conclusivo, parece ir por ese fecundo camino de lo apócrifo. Y es lástima, en cambio, que la atención al teatro se limite a un pulcro pero breve apunte de Luciano García Lorenzo («Antonio Machado ante el teatro barroco») y a un artículo de Claire Nicole Robin («La búsqueda de la identidad, temática central de la dramaturgia machadiana») cuya certera hipótesis se diluye demasiado en la obligada generalización.

La vinculación del escritor al modernismo es otro tema de importancia cuando establecerla ya no implica rebajamiento de su importancia, que a más de uno le pareció que aseguraba mejor un Machado noventayochista. Ricardo Gullón, que tanto batalló por reconocer la identidad unitaria del movimiento modernista, es autor del trabajo que abre el volumen y que corresponde a una transcripción de la conferencia que pronunció poco antes de su muerte. El texto reúne, pues, el gracejo y la vehemencia que le eran propios con la madurez de conceptos muy meditados y con la facilidad divagatoria de quien se las sabía todas en punto al tema y en punto al arte de conferenciar. Pero el lector de esta contribución retendrá, además de la emoción que causa su circunstancia, las sugerencias sobre el orfismo machadiano y la divertida pero certera idea de hablar de «indigenismo» del poeta a propósito del castellanismo, muy en la línea de quien considera el caso desde una perspectiva hispánica y no solamente peninsular. También Aurora de Albornoz es autora de otro texto póstumo de la misma línea que busca ratificar la progenie modernista de Machado: quien hace tiempo dejó establecidas las tangencias de Unamuno y nuestro escritor, se aplica ahora a resumir con mucho tino las que ligaron a Machado y Rubén Darío, tema que ya trató Macrí con rigor técnico en un artículo decisivo.

Todo esto exige, sin duda, un serio planteamiento cronológico de la obra del autor. Ya casi tenemos una biografía de Antonio Machado desde que José Luis Cano escribiera la suya con tanta emoción como competencia y José María Valverde nos diera su breve pero inolvidable libro *Antonio Machado*, ambos en 1975: buena parte del mérito de Bernard Sesé en su voluminoso trabajo de 1980 fue adoptar el hilo cronológico de la vida como elemento conductor de su análisis y lo mejor de la edición, tipográficamente algo confusa a veces, de la prosa machadiana —hecha por Macrí y Chiappini— ha sido el casi estricto orden cronológico de la disposición. Ese fue, a fin de cuentas, el que Machado adoptó para editar sus poesías y de esa voluntad he pensado yo alguna vez escribir por extenso. Pero, en tanto, la fecundidad del procedimiento se deja notar en el excelente trabajo de Giovanni Caravaggi («Los años de Baeza (para una cronología de Machado)»), en el de Gaetano Chiappini («Los «Elogios» de *Campos de Castilla*» como hipótesis experimental: el CXXXIX a don Francisco Giner de los Ríos, que continua una interesante serie) y en el de Paul Aubert («Gotas de sangre jacobina: Antonio Machado, republicano») que sabe leer muy bien la trayectoria política del escritor y establece cosas sensatísimas sobre la siempre atractiva hipótesis masónica.

De cronología contrastiva podrían calificarse, en cambio, las aportaciones de Luis García Montero (ya citada, líneas más arriba) y la de Eutimio Martín («Antonio Machado y la generación del 27», donde importa menos la insignificante carta inédita de Lorca que se transcribe) quienes comentan las nada fáciles relaciones del poeta con los jóvenes escritores a quienes reprochó el gongorismo, el conceptismo intelectual y, en el fondo, la escasa sindéresis: una reflexión que tiene puntos de verdad y que, en todo caso, está muy lejos de los feroces celos que asaltaron por entonces a Juan Ramón Jiménez. Nada se dice, por cierto, de la relación de uno y otro poeta —que fue muy ilustrativa— y la intervención de Rafael Alberti tampoco añade mucho al conocimiento de su desencuentro con el mundo de 1927, ni a las páginas que ya dejó escritas hace muchos años en *Imagen primera de...* A cambio, en ese capítulo de recuerdos personales la intervención de Rafael Lapesa («Recuerdos de mi relación personal con Antonio Machado (1932-1936)») es mucho más relevante y no solamente por la mesura admirable y nítida de la prosa: sus líneas retratan el bulto necesario del poeta que conservaba su acento sevillano, que ironizaba por alergia a cualquier engolamiento y que se

producía con «la cortesía respetuosa que entonces se usaba».

Ese acercamiento a la imagen machadiana demuestra que no todos los caminos están recorridos en la investigación sobre el autor. Bernard Sesé («Antonio Machado y París») añade algunos datos a lo que sabíamos de su viaje de 1911, tan trágicamente concluido por la enfermedad de Leonor. Por su parte, Jean Louis Guereña —que tanto y tan bien trabaja sobre la cultura popular en la España anterior a 1936— agota prácticamente lo que puede conocerse sobre la Universidad Popular de Segovia y sobre esta curiosa dimensión de la estancia del poeta en la ciudad («Antonio Machado y la Universidad Popular segoviana»). La actitud del escritor ante la guerra civil es un viejo tema pero que quizá hasta la fecha ha sido tratado con más emotividad que reflexión. De una apreciable dosis de la última da muestra Francisco Caudet («Lo que enseñó la guerra a Antonio Machado») y, en cambio, hay sobra de la primera en el candoroso trabajo de Julio Rodríguez Puértolas («Prosas de guerra de Antonio Machado: una visión de Europa»), a quien hubiera venido muy bien ver las ponderadas observaciones que sobre Machado y lo ruso ha hecho Laureano Bonet en su excelente artículo «Antonio Machado y el Cristo ruso» *(Antonio Machado: el poeta y su doble,* Universidad de Barcelona, 1989, págs. 101-129): no debe confundirse la mezcla de la gratitud reciente y del recuerdo de la lectura juvenil de Dostoievski con los términos de una conciencia política y aducir como consecuencia de ésta las patéticas expresiones de la carta a Bergamín en que manifiesta, días antes de morir, que podría aceptar la invitación a residir en la Unión Soviética. Con mucha más penetración, Serge Salaün («La epopeya según Antonio Machado (1936-1939)») habla de una «elipsis» machadiana que abarcaría tanto el significado del marxismo como —observación muy feliz— la mención del propio nombre de la Unión Soviética, a la vez que considera los límites de la demofilia y la pasión ética (tan insobornablemente liberal-radical, añadiría yo) de Antonio Machado.

El apartado final se refiere a la recepción del escritor después de 1939. Fanny Rubio («La herencia de la poesía de Antonio Machado en la postguerra») inventaría sucintamente algunos de los pasos más significativos, mientras que Gonzalo Santonja estudia con singular solvencia y buena copia de implacables datos nuevos las circunstancias de la edición de Dionisio Ridruejo y el clima de la revista *Escorial* («Antonio Machado y su recuperación durante los primeros años del franquismo»). No le falta ironía a Edward Baker (autor de uno de los últimos *items* memorables del machadismo: *La lira mecánica,* 1989) cuando escribe su trabajo «Antonio Machado entre dos efemérides (1975-1989)». Aquella del centenario —pese a lo argüido líneas más arriba— concluyó la «sacralización» del poeta a quien «se inscribe en una tradición cultural del progresismo español, la de los santos laicos de finales del XIX y comienzos del XX» cuando «se quería arrebatar a la oligarquía su pretendido monopolio, entre otras cosas, de lo nacional». No sabría decir yo si esos rasgos no corresponderían más bien al veinticinco aniversario de la muerte en 1964 cuando se culminaba el proceso de recuperación (protagonizado por la juventud poética de izquierda en los homenajes de 1959 y la colección Colliure de 1961) y cuando el mismo gobierno franquista perseguía a porrazos a los intelectuales en Baeza e inauguraba el Parador de Turismo que lleva el nombre del poeta en la ciudad de Soria. Pero lo que sí es evidente, como subraya Baker, es que el cincuentenario de 1989 se ha celebrado «bajo el signo de la teledirección cultural» y quizá —apunta— como un piadoso velo que apenas camuflaba el recuerdo de la derrota de los mejores en la guerra civil. Cualquiera comparte con Baker la «impresión de que en estos momentos se piensa, escribe e interviene intelectualmente en España en función de un auténtico aluvión de congresos, simposios, encuentros, homenajes, reuniones, cursillos de verano y demás estaciones del año y aniversarios de todo tipo», pero a condición de recordar también que por mucho grano nunca es mal año y que siempre es mejor la ñoñería oficiosa y oficial que los palos administrados en 1964 a los revoltosos.

Pero estas prevenciones son un excelente colofón para un libro nacido en el año prometedor de 1989 y editado en este año tormentoso de 1994. Paul Aubert, su compilador y editor, supo llevar al acogedor ambiente de la Casa de Velázquez a los nombres imprescindibles y, sin duda, contagió su entusiasmo a los participantes en una miscelánea que no tiene casi nunca el yerto tono de la conmemoración ni el ominoso sabor de los refritos. Ostenta casi el mismo título que campea en los cuatro volúmenes que recogen las actas del congreso sevillano de

febrero de 1989 *(Antonio Machado hoy,* Alfar, Sevilla, 1990) y la coincidencia es curiosa, si se piensa en que uno y otro títulos se refieren a quien escribió que «hoy es siempre todavía» y prefirió ver estos adverbios temporales difuminados por el halo de la incertidumbre: Antonio Machado es ya un clásico que transita —¿misterioso y silencioso?— del ayer al mañana, sin necesitar casi del hoy, por la tensa cuerda del todavía.

José-Carlos Mainer

La estética de Luis Landero

La segunda novela de Luis Landero, *Caballeros de fortuna (CF),* ha venido a confirmar la línea ya abierta en *Juegos de la edad tardía (JET)* y, al mismo tiempo, a abrir otra nueva línea en la estética de Landero[1]. Esa tensión entre continuidad y novedad puede sintetizarse en la siguiente fórmula: edificada sobre los mismos cimientos de la sátira menipea, *CF* desarrolla una estética faulkneriana, frente a la estética kafkiana de *JET.* Explicaré qué quiere decir esto.

Los cimientos de la estética de Landero están conformados por el canon de la sátira menipea. El papel primordial de la risa, una enorme libertad de invención temática, la aparición de situaciones excepcionales que ponen a prueba una idea, la combinación de libre fantasía, simbolismo y elementos místico- religiosos con un naturalismo bajo, la preferencia por las últimas cuestiones existenciales, la presencia de tres planos —tierra, cielo, infierno— en una *sincrisis* dialógica, la aparición de fantasías experimentales —tales como la observación desde un punto de vista inusitado, don Isaías en *JET* y los cronistas del banco en *CF*—, la experimentación psicológico-moral —el *afán,* por ejemplo— los escándalos, oxímoros y contrastes, géneros intercalados, pluralidad de estilos y una nueva actitud hacia la palabra, y, finalmente, elementos de actualidad próxima componen el *cluster of characteristics* en el que se fundan *CF* y *JET.*

Sátira y comedia

Pero esta serie de características puede orientarse en dos direcciones, dos polos opuestos: el de la sátira y el de la comedia. En el primer caso se combinan patetismo y humor y el resultado moderno de ese *cocktail* explosivo es la estética del absurdo —kafkiana la he llamado más arriba—; en el segundo caso ese elemento patético está ausente, o al menos enormemente suavizado. Este es el caso de la comedia que, apoyada en los cimientos de la menipea, genera la estética de lo natural folclórico. Con esta estética el resultado es justamente el contrario del conseguido mediante el método del absurdo. En esta paradoja inagotable emerge la esencia de la condición humana moderna, mitad miseria indeleble, mitad grandeza implacable. Esta paradoja denuncia la insostenible situación del hombre moderno. La estética de lo natural folclórico opera de forma muy distinta. En ella la obra recupera los valores legítimos que el mundo moderno ha eclipsado. La investigación literaria vulgar ha valorado de esta estética su riqueza imaginaria —de ahí eso del *realismo mágico*— y su correspondiente profusión verbal —interpretada como una manifestación

[1] *Luis Landero,* Caballeros de fortuna, *Barcelona: Tusquets, 1994* y Juegos de la edad tardía, *Barcelona: Tusquets, 1989.*

cuasilírica—, pero ambos aspectos no son manifestaciones abstractas, ocasionales, sino concreciones del esfuerzo recuperador y revitalizador de las situaciones de la vida que esta estética propone. En otras palabras, mientras la estética del absurdo es una estética de la protesta radical, la estética de lo natural folclórico es una estética de la utopía de la reposición imaginativa. Ambas estéticas suponen un profundo esfuerzo crítico con nuestra época en particular, y con la jerarquización y desigualdad social en general; y eso las distancia de las estéticas vulgares.

El héroe

Veremos mejor la distancia entre estética del absurdo y estética natural- folclórica analizando la construcción del héroe y del mundo que les resulta esencial. Empezaré por el héroe. El héroe absurdo (Faroni) es un fracasado esencial. La distancia que separa su imagen real de la imagen que anhela de sí mismo es insalvable con las exiguas fuerzas humanas, de ahí su tragedia. En cambio el héroe folclórico vive su fracaso de forma muy humana. Es capaz de convivir con él, admite los caprichos que le marca su destino y se dispone a apurar la ración de felicidad que cada instante vital puede contener (es el caso de Belmiro Ventura, Julio Martín, Amalia y Luciano Obispo; el único que no puede obrar así es Esteban Tejedor, irremediablemente corrompido por el mundo moderno). Así es en ambos casos el vínculo entre el héroe y el mundo. Pero también se diferencian estos héroes en su relación con el lector. El héroe absurdo reconoce como natural lo que sucede, pero no el lector. El divorcio entre el horizonte de expectativas de lector y personaje abre el abismo del absurdo. El lector y el personaje folclórico no sufren ese divorcio de expectativas. Al menos, no se le impone taxativamente al lector que tiende a admitir resignadamente los giros de la trama. Por eso, resulta admisible que el solterón incorruptible Belmiro Ventura se enamore de la señorita Amalia, a la que dobla en edad, y que ésta le corresponda, o la incómoda correspondencia entre los catorce ingenuos y candorosos años de Luciano Obispo y su portentoso aparato sexual. El momento paradójico que sustenta estas y muchas otras imágenes de *CF* puede pasar desapercibido para el lector, sobre todo para ese lector ingenuo que lee por el deleite que obtiene de la trama, y así ha ocurrido en numerosos casos semejantes (por ejemplo, en *El amor en los tiempos del cólera,* por citar uno bien próximo). De hecho, mientras no se supere el umbral de lo materialmente imposible (como ocurre en las novelas de García Márquez) sólo la acumulación de elementos que irrita el canon estético tradicional permite afirmar la presencia de la parodia en la obra (eso ocurre en *CF*).

El mundo folclórico

Naturalmente no todo es divergente en la concepción del héroe en ambas estéticas. Pero los elementos comunes —la construcción folclórica de las imágenes carnavalescas de los personajes— los veremos mejor al analizar los mundos de ambos tipos de novela. En apariencia las dos novelas de Landero recrean mundos distintos: una ciudad de identidad difusa en *JET* y un pueblo extremeño también de identidad indefinida, pero situado en la comarca de los Llanos del Gévora. Pero esto sólo es así en apariencia. Lo cierto es que el mundo de *JET* y el de *CF* son el mismo mundo: el mundo folclórico. Naturalmente esto se percibe mejor en *CF* por la sencilla razón de que está ambientado en un pueblo. Y se percibe peor en *JET* porque su ambientación es urbana y esto quiere decir que los elementos folclóricos perviven en una atmósfera hostil. De ese mundo folclórico emana la inconcreción espacial de ambas novelas. Ni el pueblo de *CF* es un típico pueblo extremeño, ni la ciudad de *JET* tiene el más mínimo acento localista. Nada puede haber más extraño al mundo y a las estéticas folclóricas que la tipificación. Cualquier forma de pintoresquismo, de determinación geográfica y racial de los personajes está ausente de estas obras. Esa indeterminación localista es la otra cara de la moneda de la indeterminación geográfica. No son ni una ciudad ni un pueblo concretos, sino todos los pueblos y todas las ciudades. En estos casos suele decirse que se trata de pueblos construidos con elementos de varias procedencias. Esa es la explicación más común para el Jefferson de Faulkner, o Macondo o la ciudad caribeña en *El amor en los tiempos del cólera* de García Márquez. Pero ésta resulta una visión un tanto pedestre del problema. La

cuestión es que el escritor que crea un mundo folclórico necesita libertad. Ningún espacio propuesto puede limitar su relato. Y ese espacio debe tener sus raíces en la tierra materna, en un *humus* familiar, eso es los Llanos del Gévora o Yoknapatawpha. En otras palabras, la esencia del mundo folclórico es la libertad de creación que facilita al autor la más libre autoría. El novelista realista limita su papel creador a ver: es *el ojo que ve.* En su momento esto fue toda la revolución en la literatura. El programa de esa revolución, resumido en la frase: sólo lo importante se ve y todo lo relevante puede ser visto, proporcionó a la imaginación literaria un mundo de posibilidades al conectar la esfera pública, tradicional en el mundo literario, con los secretos de alcoba y de pasillo. Pero también esa estética ha terminado por agotarse. Al limitar al escritor al papel de observador y agotar su actividad en la observación, el realismo del siglo XX, aferrado a la vida social cotidiana, ha entrado en un proceso irreversible de descomposición. La alternativa a esa descomposición es una autoría más libre y poderosa, que transciende la contemplación, que se expresa mediante personajes que consiguen romper las cadenas de su existencia rutinaria: Faroni, Belmiro Ventura, o de su destino: Luciano Obispo.

Las consecuencias de esa libertad de creación en la que se sitúa el autor del mundo folclórico se pueden apreciar a dos niveles distintos: uno el de la presencia de imágenes carnavalescas y dos, el de la elección como motor del relato del tiempo de crisis.

Las imágenes carnavalescas son más concretas en *CF* que en *JET.* En *JET* el absurdo estira esas imágenes hasta confundirlas con los personajes mismos. En *CF,* la imagen carnavalesca adopta un perfil más concreto, es una imagen momentánea, producto de una metamorfosis. La invasión de ratones convierte a Belmiro en un rey burlesco; el amor convierte a Luciano Obispo en un niño-hombre; la carga policial y la huida de los manifestantes atropellan a la cartera de Belmiro y dan la imagen de la cartera violada; el embarazo de Cándida Rebollo, la pareja Luciano-Esteban, la conferencia de Belmiro en el casino, son también imágenes carnavalescas. La importancia de la serie de los sonidos —ruidos, canciones, música de piano, la radio, etc.— es un elemento folclórico-carnavalesco de primer orden.

Y, si en su capacidad de generar imágenes carnavalescas *JET* y *CF* resultan dispares, en su concepción del tiempo resultan gemelas: ambas se fundan en el tiempo de la crisis: la crisis de Olías, en su desesperado intento por alcanzar su *afán,* y la crisis de Belmiro Ventura, que se ve viejo y sin haber escrito el libro de sus sueños. En esto Landero se distancia de otros novelistas —como García Márquez— que han cultivado el mundo de lo natural folclórico, y se aproxima a Faulkner, cultivador del tiempo de crisis en esos mundos. No es casual que el personaje más folclórico de *CF,* Luciano Obispo, esté inspirado en otro niño-hombre: *Lucius Priest* de la novela de Faulkner *The Reivers* —otra obra dominada por el espíritu de comedia. Y como el núcleo de estas novelas gira en torno al tiempo que duran esas crisis, a eso se debe la escasa importancia de los finales. En *JET* la novela acaba cuando termina la sátira, con un final de apariencia feliz. En *CF,* donde el momento trágico-patético está ausente a lo largo de la novela, encontramos un final trágico, eso sí, sin patetismo. También en esto, las leyes novelísticas de Landero divergen de las de García Márquez, en cuyas novelas el final desempeña un papel muy relevante, precisamente por su alejamiento de la novela de crisis y su atracción por la novela de grandes dimensiones temporales y espaciales.

La evaluación

Me queda para el final un tema que no parece suscitar interés crítico: el de la evaluación de la obra. Nuestro tiempo se ha apoyado en la convicción de que no es posible una escala positiva de valores para medir la obra, ni necesaria, pues la crítica se ha de contentar con un papel meramente auxiliar y didáctico. Incluso, la opción alternativa —la romántica de Federico Schlegel y Novalis— coincidió en la innecesidad valorativa, pues entendía que bastaba con que la obra suscitara crítica para mostrar su valor, y que este valor era mayor o menor en función de la cantidad de la crítica que la obra suscita y requiere. Ante lo malo, la única respuesta posible es el silencio. Pero la experiencia nos dice otra cosa. Nos dice que sin escala se evalúa, y que, a falta de criterios estéticos, otros de carácter retórico o, simplemente, periodístico actúan entre los lectores. La crítica periodística se rige por ellos, y al hacerlo no hace más que

expresar las leyes que dominan el mercado de la lectura —o mejor, del lector. ¿Cómo actúan esas leyes en el caso de Landero? Tratándose de dos novelas del mismo escritor no puede funcionar el criterio retórico. No se puede postular que una está *mejor escrita* que la otra, pues la habilidad retórica es presumiblemente la misma, o, en todo caso, ligeramente mayor en la segunda, por eso de la experiencia acumulada. Este criterio, en cambio, resulta primordial en la crítica vulgar a condición de comparar autores distintos. Es más, escritores con gran capacidad redactora y sin el menor asomo de talento han obtenido y tienen hoy un reconocimiento público que puede llegar a situarlos —temporalmente— a la altura de los clásicos. Pero en este caso no ha lugar a tal criterio. La evaluación —la recepción, como se dice hoy— se apoya ante todo en un criterio periodístico. Ese criterio es el de la actualidad. *JET* sorprendió porque no era frecuente una novela *kafkiana* en España, ni siquiera en español. Y menos que contuviera la suficiente energía creadora para superar los normalmente estrechos límites de la sátira —incluso en el mismo Kafka son más frecuentes los cuentos que las novelas. Lo esperable, pues, parecía que Landero reapareciera con otra novela kafkiana aderezada con algún otro matiz, que permitiese apreciar cómodamente la continuidad sin renunciar el estímulo innovador. Pero no ha sido así. La segunda novela de Luis Landero es una novela faulkneriana que está siendo leída como si fuera un García Márquez extremeño, esto es, con las alas de la fantasía recortadas, porque el trópico no llega hasta el Gévora. Esta interpretación desconoce cualquier criterio que vaya más allá de los retóricos o periodísticos. Desconoce el problema de la estética del absurdo y de la estética folclórica. Piensa la creación como un esfuerzo estilizador —esto es, imitador— y no ve más que la influencia del autor que precede. Ignora este pensamiento la profunda significación regeneradora de la representación del mundo folclórico, la íntima unidad de su dimensión satírica y cómica y, por lo tanto, difícilmente puede comprender cómo Luis Landero tomó primero el camino de Luciano de Samósata para recorrer después el de Fernando de Rojas.

Luis Beltrán

Lecturas

La narrativa breve de Mario Benedetti

Es sabido que si bien es verdad que el cuento, al menos como tradición oral, tiene orígenes remotos, será sólo en el siglo XIX cuando alcance su condición de género literario esencialmente autónomo. Nombre como los de Poe, Gogol, Chejov o Maupassant, que enriquecieron la literatura universal, colaboraron en esa nueva dimensión del género y le aportaron los imprescindibles criterios de modernidad con los que hoy lo conocemos. Así, en esa condición, llega el cuento a la América Latina a comienzos del siglo XX, gracias a causas sociológicas, como pueden ser las múltiples corrientes migratorias que hacia allí fluyeron desde Europa, como a razones estrictamente culturales, vinculadas a las influencias que, después de la independencia, tuvieron las literaturas francesa y anglosajona en aquellas tierras.

Pero, sean cuales fueren las razones, lo cierto es que el cuento, como género literario autónomo, tuvo en Hispanoamérica un campo muy propicio que posibilitó su desarrollo, su crecimiento, su auge y su difusión. Casi no hubo autor que, de un modo u otro, con mayor o menor fortuna, no lo intentara, buscando lograr la intensidad, el efecto y la tensión que el género exige. Otras, como Julio Cortázar, gran cultivador del relato breve, llegaron a elaborar una teórica sobre el género al que le exige que «el tiempo del cuento y el espacio del cuento tienen que estar como condensados, sometidos a una alta presión espiritual y formal para provocar en el lector una especie de apertura, de fermento que proyecta la inteligencia y sensibilidad hacia algo que va mucho más allá de la anécdota literaria».

No quiero cerrar esta introducción sin mencionar, al menos, tres nombres cardinales en la narrativa breve latinoamericana: Horacio Quiroga, Juan Rulfo y Jorge Luis Borges. Se trata de tres autores muy diferentes, que tocan temáticas distintas y se mueven en paisajes muy diversos, pero que coinciden en el fértil y creativo territorio del lenguaje. Los tres, llevando a cabo auténticos trabajos de alta orfebrería, han compuesto las más rigurosas joyas de un género inagotable, que multiplica siempre sus posibilidades expresivas. Los tres han dejado huellas definitivas en la literatura escrita en lengua castellana.

Por todo lo que antecede, me parece que el mejor homenaje que se le puede hacer a la escritura de la América Latina, sin desdeñar la rica presencia de otros géneros, es lo que desde hace unos meses viene haciendo la editorial Alfaguara: reunir en un solo volumen los cuentos completos de autores importantes que no sólo se han dedicado a este género sino que son referentes en la gran narrativa del continente. Los tres primeros nombres editados son más que significativos: Julio Cortázar, Julio Ramón Ribeyro y Juan Carlos Onetti. El cuarto, publicado hacia comienzos del verano, es el de Mario Benedetti, uno de los escritores más completos y totalizadores de la literatura latinoamericana y una de las voces más genuinas y auténticas de lo que el crítico chileno Ricardo Latcham había definido como el «continente mestizo».

Mario Benedetti, que nació en Uruguay en 1920 y fue uno de los más representativos integrantes de la llamada «generación del 45», ha abarcado prácticamente todos los géneros literarios con la misma vocación, fuerza e intensidad. El cuento, la novela, el teatro, la poesía, el ensayo, la crítica literaria, el artículo periodístico son territorios por los cuales el autor uruguayo ha transitado y transita con inusual comodidad y con sorprendente facilidad. En ese sentido, bien lo define el escritor mexicano José Emilio Pacheco quien destaca en el prólogo a estos *Cuentos Completos* que «no queda en nuestro vocabulario un término capaz de abarcar una actividad como la de Benedetti. Él desafía todo intento de clasificarlo y ha enriquecido cada género con la experiencia ganada en los demás. Hasta la oposición prosa/poesía es destruida por Benedetti en *El cumpleaños de Juan Ángel*, que restaura como vanguardia la novela en verso y se anticipa en dos décadas al inesperado retorno del poema narrativo». A esta versatilidad que constituye un verdadero fenómeno literario habría que añadirle la inmensa popularidad que este autor ha alcanzado fuera de sus fronteras, donde sus libros seducen a la gama más variopinta de lectores, no se resignan al elogio crítico o al sesudo análisis del especialista y conquistan, de un modo sencillo, natural y sin alardes, al lector de a pie español, mexicano, peruano, francés, sueco o italiano. Si la versatilidad, como ya hemos dicho, hace de Benedetti un fenómeno literario, la popularidad le convierte en un fenómeno sociológico, en tanto el escritor trabaja con un material y unos contenidos esencialmente uruguayos —como mucho, rioplatenses— que, sin embargo, son captados, entendidos en su profundidad por lectores que, en absoluto, conocen o tienen idea de esos referentes. La narrativa de Benedetti es, sin duda, realista y coloquial, el lenguaje con que construye sus textos se nutre de su realidad más inmediata, los matices y los guiños que interpela el autor en sus narraciones parecen destinados a un lector local, sus personajes están conformados de una verosimilitud psicológica esencialmente uruguaya, y, no obstante, sus más genuinos y entusiastas admiradores no están limitados por ninguna frontera. Para entender, pues, este curioso fenómeno, tras más de una lectura, habría que captar y concluir en que los múltiples localismos no son mas que una piel, una seductora máscara tras las que se esconden esos sentimientos universales que llegan y tocan a la humanidad entera o, al menos, a una parte de esa humanidad a la que se ha dado en llamar «las clases medias».

De alguna manera, esa perfecta sintonía entre el mundo y la obra del escritor uruguayo bien la ejemplifica y sintetiza José Emilio Pacheco en el ya mencionado prólogo a los *Cuentos Completos*: «Aquella oficina de la que hablan sus historias abarca el mundo entero como la aldea de Chejov o el villorio normando de Maupassant. El acierto de Benedetti fue partir de sus prójimos más próximos para ahondar narrativamente en el enigma de las relaciones humanas, en la pregunta sin respuesta en torno a nuestra convivencia». Esa forma de abordar las complejas relaciones humanas, a partir de una anécdota aparentemente sencilla inserta en una atmósfera local, nutrida en apariencia de códigos propios e incanjeables, es la carta de triunfo de Benedetti, lo que le aporta su grandeza y su innegable universalidad. Por otra parte,

el estilo y los criterios técnicos de composición son tan importantes como los contenidos dentro de los cuentos del escritor uruguayo. El autor protege tanto los elementos formales como lo íntimo de la anécdota y eso le posibilita la elaboración de infinitos recursos para acceder plenamente a la sensibilidad del lector. Benedetti no se ha limitado a la creación de grandes relatos breves, sino que también ha hecho muchas reflexiones sobre los mismos. En su ensayo *La realidad y la palabra* (editorial Destino) encontramos algunas de esas reflexiones que arrojan luz sobre su propia obra y sobre el género literario que estamos tratando: «El cuento es siempre una especie de corte transversal efectuado en la realidad. Ese corte puede mostrar un hecho (peripecia física), un estado espiritual (peripecia anímica) o algo aparentemente estático: un rostro, una figura, un paisaje. Pese a la relativa vigencia de este último aspecto, la palabra clave para identificar el género, parecía ser la peripecia. El cuento no se limita a la descripción estética de un personaje; por el contrario, es siempre un retrato activo, o, cuando menos, potencial. La anécdota es el resorte imprescindible del cuento. ...El escritor puede referirse a un individuo, sentado en una mesa de café, que mira silenciosamente la calle. Puede describirle en el más adecuado de los estilos, pero eso solo no constituye un cuento. Es un retrato estático. Bastará sin embargo con que el narrador agregue un pequeño toque, por ejemplo: *el hombre está a la espera,* para que la descripción se cargue de posibilidades, de anuncios, de futuro».

La cuidadísima edición de Alfaguara de estos *Cuentos Completos* incluye más de ciento viente textos narrativos y abarca seiscientas quince páginas. Los materiales están estructurados siguiendo un riguroso criterio cronológico, lo que permite tener un panorama totalizador de la narrativa breve de Benedetti y, por otra parte, contemplar sus evoluciones, sus cambios temáticos, sus motivos permanentes, su fidelidad a un lenguaje y a una visión del mundo.

Este panorama nos permite advertir tres etapas bien definidas y un período de transición en la obra de Benedetti. La primera etapa es la estrictamente montevideana, la de aquella pequeña aldea del Sur, conocida como «la Suiza de América» o «el país de las vacas gordas» y está contenida en dos textos referenciales: *Esta mañana* (1949), un libro juvenil y promisorio, y *Montevideanos* (1959), un texto fundamental, que encierra todas las claves temáticas y estilísticas que ha cultivado el autor uruguayo. A esta etapa la sigue un período de transición entre el día y la noche, entre la civilización y la barbarie, entre la democracia y la dictadura. La década infame que vivió Uruguay después del golpe de Estado de 1973 la prefigura y la diseña otro volumen de cuentos: *La muerte y otras sorpresas.* Una segunda etapa nace con la consolidación de la dictadura uruguaya, la del exilio, la de la diáspora, la de una provisional pérdida de identidad que golpeó a la mayoría de los intelectuales uruguayos y que Benedetti rescató, en gran medida, en dos libros de cuentos: *Con y sin nostalgia* y *Geografías.* Esta etapa coincide con la consagración internacional del escritor, a través de sus exilios en Buenos Aires, Perú, Cuba y España, donde su obra alcanza una enorme difusión. Por último, la tercera etapa nace con la caída de la dictadura, con el ansiado nacimiento del «desexilio», con el reencuentro con la tierra perdida, la recuperación de los afectos y el desencuentro que provisionalmente viven los retornados. Esos nuevos motivos son trascendidos literariamente en *Despistes y franquezas,* libro con que se cierra la edición de Alfaguara.

A través de este extenso itinerario narrativo encontraremos los motivos claves de la obra de Benedetti, organizados en torno a situaciones, sentimientos y vivencias que van de lo individual a lo general, de lo local a lo universal. El miedo, el amor, el odio, la envidia, la frustración, la alegría, la enfermedad, la muerte, el desgaste que provoca el tiempo, la nostalgia, son algunos de los tópicos esenciales con que el lector se irá encontrando en este más de un centenar de cuentos, donde el humor y la ironía casi siempre están presentes, donde la ternura tiene un sitio privilegiado y donde la actitud del severo crítico, tal como se presenta el autor muchas veces, queda mitigada por su propia mirada indulgente.

Esta mañana, publicado en Montevideo en 1949, es el primer libro de cuentos escrito por Mario Benedetti y con él se abre esta edición de Alfaguara que abarca toda su narrativa breve. Se trata de un libro juvenil y promisorio, lo cual no significa que carezca de madurez expresiva y de un estilo propio, que inaugura la obra de un escritor que empieza a ser tenido muy en cuenta dentro de las letras uruguayas. Tiene la especial virtud, que no es la única y que fue señalada por todos los críticos de

su tiempo y lugar, de romper con una literatura rural, excesivamente folclórica y regionalista, tal vez algo cursi, que dominó la escritura de aquel país durante casi medio siglo. Sintetizando, con *Esta mañana* nace en Uruguay una literatura eminentemente urbana y desmitificadora, que acaba con modelos arcaicos y que se introduce en el corazón mismo de la ciudad y de sus habitantes más prototípicos. Relatos como «La vereda alta», «Hoy y la alegría» o «Como un ladrón» conservan, cincuenta años después, su lozanía temática y su rigor estilístico y siguen resultando una forma audaz de abordar problemáticas tan universales como la de la infancia y la pérdida de la inocencia, el amor en todas sus variantes, la creencia religiosa y la muerte.

De los muchos méritos que pueden encontrarse en este primer libro de Benedetti, yo escogería dos: la frescura y la autenticidad con que el escritor intenta los temas más complejos y solemnes, algo que determinará la visión benedettiana del mundo a lo largo de toda su obra, y el rigor en la composición literaria, en la elaboración cuidadosa de un lenguaje propio, despojado de la hojarasca retórica que había caracterizado a muchos de sus predecesores.

Si con *Esta mañana* nace un autor más que atendible, con *Montevideanos* éste se consolida y se consagra al menos de fronteras adentro. Los temas esbozados de un modo incipiente en *Esta mañana*, junto a aquellos personajes inéditos hasta entonces en la literatura uruguaya crecen, alcanzan una dimensión estética más que significativa e involuntariamente acabarán por universalizarse. Sin duda, *Montevideanos* fue la primera obra narrativa del autor que obtuvo un amplio éxito de público y crítica y muchos vincularon el título a los *Dublineses* de James Joyce, algo que el crítico Ángel Rama se encargó de poner en su sitio: «Esos personajes no son *dublineses*, sino auténticos uruguayos vistos con la mirada tierna e irritada a la vez, crítica y por momentos temerosa, del autor».

De esa mirada nacen relatos antológicos como «El presupuesto», «Puntero izquierdo», «Sábado de Gloria», «Familia Iriarte» o «Los pocillos», entre otros. De esa mirada también nacen tres motivos esenciales, presentes en todos los cuentos de esta etapa: la rutina, el deterioro y la frustración. La rutina está presente en la castrante y omnipresente oficina de «El presupuesto», un mundo opresivo y claustrofóbico, en cierto sentido kafkiano, que Benedetti desdramatiza y mitiga a través del humor, de la distante ironía, no exenta de ternura, con que el escritor mira y rescata a sus criaturas, a sus personajes, a sus víctimas. Pero la rutina es casi una constante en *Montevideanos*. Es la clave de casi todos los relatos y sólo aparece interrumpida por la muerte («Sábado de gloria»). De lo contrario, si no surge esa interrupción, la rutina de la vida cotidiana de estos personajes deviene en deterioro (de la belleza, del amor, de las vocaciones, del entusiasmo) y concluye en la frustración definitiva de estos personajes *Montevideanos* (y universales) que han optado por la aparente comodidad y han renunciado al riesgo.

Desde un punto de vista sociológico, este libro encierra un profundo y escéptico análisis de la clase media uruguaya que florece, apacible y mediatizada, en las décadas de los cincuenta y sesenta, en medio de una relativa y coyuntural prosperidad económica. Esa clase media explorada por Benedetti se mueve dentro de un clima sin zozobras. Pero eso es sólo la superficie. En el trasfondo de esa clase social, el escritor encuentra una doble moral, un oculto cinismo que puede salir a luz en cualquier momento, un embrionario escepticismo existencial y una cobardía de base que la van carcomiendo. Desde un punto de vista literario, *Montevideanos* es una reflexiva exploración de las contradicciones de unas criaturas de carne y hueso que participan, de un modo ilusorio, de una felicidad aparencial y sometida a límites, y gozan de puntuales, mínimos y mezquinos beneficios a expensas de un sufrimiento ajeno que prefieren ignorar. *Montevideanos* es un libro mayor protagonizado por personajes menores, sin más relieves que el que les proporcionan sus pequeñas ambiciones y su insatisfacción esencial. Es un libro de y para un lugar y una época que el fino olfato del autor y su amplísima gama de recursos estilísticos acabó por universalizar y hacerlo intemporal.

Con *La muerte y otras sorpresas*, libro de relatos de un Benedetti ya consagrado en el Río de la Plata y en gran parte de la América Latina, entramos en una etapa de transición en su obra que es la propia etapa de transición que empieza a vivir su país. La crisis política y económica, el nacimiento de la guerrilla tupamara, el consecuente golpe de Estado militar, el rápido empobrecimiento de sus habitantes, golpean fuerte al Uruguay,

que entra en lo que se dio en llamar la «latinoamericanización del país», un proceso que deteriora o acaba con un conjunto de valores muy consolidados en la sociedad uruguaya.

Benedetti, lúcido y sensible, atiende e interpreta estos cambios, que son recogidos y metabolizados por su literatura. Los cuentos de *La muerte y otras sorpresas*, sin perder su más refinadas virtudes estilísticas ni desdeñar las anteriores obsesiones temáticas, se renuevan con una carga de fuerza y violencia que reflejan la nueva atmósfera que empieza a vivir Uruguay. Son cuentos de reflexión y de madurez que introducen asuntos inéditos hasta entonces y que se adecuan a una nueva realidad, dura y, por momentos, despiadada.

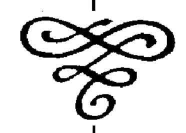
Este período de transición conduce al gran drama uruguayo de la década de los setenta, una circunstancia existencial totalmente desconocida por aquella sociedad conservadora e inmovilista: el exilio. La mayoría de los intelectuales deben abandonar el país, víctimas de aquella guerra a la inteligencia y a cualquier forma de evolución que llevaron a cabo, ciegamente, los militares uruguayos. Benedetti también debe marcharse de su país, de aquella entrañable realidad suya que nutrió su vida y su obra, y nadie, como él, interpretará esa diáspora. A partir de entonces, y sin desdeñar sus más acendradas preocupaciones existenciales, el gran protagonista de su obra será el exilio, y dos libros de cuentos —*Con y sin nostalgia* y *Geografías*— serán los genuinos representantes de esta segunda etapa que vive su narrativa breve.

Los personajes de ambos libros son, de alguna manera, los metafóricos hijos de aquellos temerosos y frustrados protagonistas de *Montevideanos*. Son los que se atrevieron a dar un paso adelante y no se resignaron a una vida vegetal y sin relieves. Son los expulsados y los perseguidos, pero también son los torturadores (como el del cuento «Escrito en Uberlingen») o los que se acomodaron, en todos los sentidos, a la irrepetible situación que vivía el Uruguay.

El exilio genera nuevos motivos literarios y potencia otros: la nostalgia, el amor, el miedo, la muerte son constantes en los dos textos de relatos pertenecientes a esta etapa. También cambian los paisajes: París, Madrid, México, La Habana —y tantas otras «geografías»— se incorporan, como referentes claves, a la literatura benedettiana. En cambio, el país provisionalmente perdido, es un recuerdo, una evocación constante, una propuesta vital. Es, también, una realidad con muchos márgenes de errores, porque la nostalgia y sus trampas suelen traicionar. Esa pesadilla que viven los personajes de *Con y sin nostalgia* y *Geografías* sólo acabará con la caída de la dictadura uruguaya, con el fin de esa larga noche que tendrá como consecuencia el retorno de muchos exiliados, el retorno del propio Benedetti, quien hoy reparte su tiempo entre Montevideo y Madrid. Ese retorno determinará lo que el propio escritor definió como «desexilio», inaugura la tercera etapa de su obra y está representada por el volumen de cuentos *Despistes y franquezas*.

Los textos de este último libro de relatos reflejan la madurez del autor desde un punto de vista estilístico. Los temas esenciales, por su parte, son la recuperación de la realidad provisionalmente perdida y el reencuentro con los viejos afectos. Los personajes han vivido la misma noche negra tanto dentro como fuera del país y se advierte que, de alguna manera, han envejecido, aunque los sentimientos florezcan. Los cambios que el tiempo y las circunstancias han ejercido sobre los seres y las cosas también se notan, pero las esencias se mantienen vivas, intactas. Tan intactas como las mejores virtudes narrativas de Mario Benedetti, uno de los mejores cuentistas latinoamericanos.

Nelson Marra



Nueva crítica sobre Miguel Hernández*

Un millar de páginas atesoran más de un centenar de ponencias y comunicaciones presentadas al Congreso Internacional «Miguel Hernández» celebrado en 1992. La bibliografía hernandiana necesitaba de una regeneración crítica que la despojara definitivamente de ese ropaje extraliterario que, aunque valioso, había ocultado la verdadera dimensión cultural del poeta de Orihuela.

Las *Actas,* cuya principal dificultad estribaba en el elevado número de ponencias y comunicaciones presentadas, han sido estructuradas racionalmente en varios epígrafes: Ponencias; Poética, Marco Histórico, Visiones generales; Los temas; Estudios sobre la obra poética; Estudios sobre la obra teatral; Influencias, Relaciones literarias, Recepción; Análisis de poemas. Inaugura el volumen 1 el acto de apertura en el que destacan las palabras de Rafael Alberti —leídas por Marcos Ana—, las de José Carlos Rovira —coordinador de las *Actas*—, y las de los representantes de herederos y de instituciones participantes.

Es tal el volumen de colaboraciones presentadas que algunas de ellas no alcanzan el nivel científico que hubiera sido deseable, aunque en términos generales el congreso ha sabido conjugar cantidad y calidad. Entre las ponencias y comunicaciones hay trabajos ya indispensables; otros, sin embargo, hinchan la bibliografía hernandiana sin aportar nada interesante. Poética, visiones generales, influencias y deudas de y con, desde y hacia otros poetas; temas tan dispares como lo popular, lo femenino, los cuatro elementos, el árabe; análisis jurídicos, ofrecen una visión completa, en ocasiones, algo imprecisa y superficial, en ocasiones, profunda y sistemática, de la obra de uno de los autores de nuestra historia literaria más leído. Esta completa visión del poeta orcelitano es la que he querido respetar al reseñar estas *Actas,* deteniéndome más en las ponencias y seleccionando aquellas comunicaciones que me han parecido más interesantes dentro de los límites de un trabajo que ha de ocuparse de más de cien colaboraciones, cuya relación total hubiera rebasado los límites de todo este trabajo.

Ponencias

El profesor J.C. Mainer inaugura el apartado científico de estas *Actas* («Apuntes sobre el tema rural en la España republicana») situando el proyecto hernandiano en el contexto ruralista de la España republicana y señalando la relación de Hernández y de Vivanco con la Escuela de Vallecas, conjeturas coincidentes, como Mainer reconoce, con las tesis del libro de Sánchez Vidal, *Miguel Hernández, desamordazado y regresado,* que fue presentado en fechas próximas a la celebración del congreso. Para Andrew P. Debicki («MH y la historia literaria») la obra de Hernández exige el concepto de modernidad, concepto más amplio que el que corresponde al de generación. Hernández se convierte, desde este planteamiento, en síntesis del proceso de la literatura española del siglo XX: comienza integrado en una poesía de la modernidad, *Perito en lunas,* a la vez que prepara los elementos *impuros* que aparecerán en *El rayo que no cesa,* libro alejado ya de la modernidad tradicional. Los poemas sueltos de 1935 y 1936 confirman su reacción contra la *contención* de la poesía pura —debido al influjo de Neruda, de Aleixandre, al alejamiento del catolicismo— y su abandono de la modernidad: el poema entendido como vehículo de expresión. La etapa de poesía combativa, *Viento del pueblo* y *El hombre acecha,* sigue confirmando la orientación estética de irracionalidad y emotividad que había comenzado en los años 20 y que continúa percibiéndose en el *Cancionero y romancero de ausencias.* Debicki concluye afirmando que en la poesía de Hernán-

* *VV.AA.* Miguel Hernández, cincuenta años después (Actas del I Congreso Internacional), *Alicante, Elche, Orihuela, Comisión del Homenaje a Miguel Hernández, 1993. 2 volúmenes.*

dez pueden advertirse sus premisas *modernas* y su evolución hasta la destrucción de éstas. Eutimio Martín («Ramón Sijé-MH: una relación mitificada») tras desmontar documentalmente algunas de las erróneas informaciones que se habían aceptado como ciertas respecto a la precocidad literaria de Sijé, demuestra la militancia fascista de éste —basándose en *Voluntad*, en la simpatía hacia el Partido Nacionalista Español y en la relación de Sijé con Giménez Caballero— y la influencia ultraconservadora que el escritor orcelitano ejerció sobre Hernández, unidos ambos amigos por el desclasamiento —concepto matizado en estas mismas *Actas* por Cecilio Alonso— y por la ambición del triunfo literario. Marie Chevalier («MH. El poeta en busca de lo absoluto») ejemplifica, mediante el análisis de poemas, la búsqueda de lo absoluto a través de la metáfora. Miguel A. Lozano («MH y Gabriel Miró») analiza detalladamente, a partir de entrevistas, cartas y artículos, las tempranas preferencias del poeta de Orihuela por la literatura sugestiva de Miró, que comenzarían en 1931 y continuarían durante toda su producción en períodos intermitentes, y el influjo ideológico, moral y político que el prosista alicantino ejerció sobre el joven poeta de Orihuela. Lozano señala en qué tipo de producción hernandiana se produce la influencia de Miró (arte mayor, temática en torno a sensaciones y sentimientos ante la naturaleza...) y apoya sus afirmaciones en el detenido estudio de prosas y poemas en los que señala aquellos elementos característicos de Miró que pueden hallarse en la obra de Hernández, y que constatan el conocimiento y la asimilación de la estética mironiana. Guillermo Carnero («*A la gloria mayor del polvorista:* MH y la poesía pura») propone su definición de poesía pura tras una interesante introducción a ésta como espíritu de época, y la aplica a los poemas puros de Miguel Hernández —descubriendo en el poema *Toro* una idea mal concebida por el poeta. Estudia Carnero el ambiente de estética purista con el que convivió Hernández y señala en qué lugares pudo adquirir la citada estética— obras y revistas, así como la necesidad de estudiar la prosa de Hernández en relación con la de diversos autores de la época para descubrir ese mismo purismo que se aprecia en su poesía. Gabrielle Morelli («Hernández-Aleixandre: una amistad ejemplar»), indaga en la relación amistosa y literaria de ambos poetas, desde su primer contacto, en 1935, hasta la muerte de Hernández en 1942. Destaca la relación mientras Hernández está en la cárcel, y afirma, contrariamente a lo que otros críticos defienden, que la influencia no se da recíprocamente, sino que predomina la de Aleixandre sobre el poeta de Orihuela. Agustín Sánchez Vidal («Para una revisión de MH») propone nuevas líneas de investigación, principalmente a partir de los recientes materiales aportados por las *Obras Completas:* en primer lugar, la necesidad de estudiar «Poemas de adolescencia», la transición a *Perito en lunas* —que sería necesario descifrar sin olvidar su año de composición— y *La tragedia de Calisto*, que muestra la importante influencia de Gabriel Miró y de Ramón Gómez de la Serna. Destaca, en una segunda hipótesis, la importancia de *El torero más valiente* como obra de tránsito de Sijé —necesitado de un análisis pormenorizado— a Bergamín y la importancia del estudio sobre el paso del catolicismo al comunismo, excesivamente bipolarizado entre Sijé y Neruda, así como la adscripción de Hernández a la Escuela de Vallecas; como última propuesta, las necesarias matizaciones pendientes de la postrera etapa de Hernández. Serge Salaün («MH: hacia una poética total») plantea la necesidad de concebir la obra de Hernández como una empresa *moderna*. Parte de tres epígrafes: la poesía es un oficio, la poesía es mensaje y la poesía es acción. Oficio, porque necesita de una *formación* que le profesionalice —cultura de base, asimilación de la estética de la época y especialización; mensaje, porque Hernández concibe el lenguaje como una prioridad de finalidad extraliteraria; acción, porque en la estética de la poesía total de Hernández la creación verbal tiene una dimensión social y humana que es una prolongación de su visión del mundo y de su discurso poético. La poesía de Hernández, concluye, se caracteriza por la obsesión de integrarlo todo: mensaje, objeto artístico, individuo, y muestra perfectamente la solución al problema de la *traducción* de la ruptura estética en ruptura social y política. Dario Puccini («MH: la formación del poeta civil») tras señalar la importancia del *Cancionero y romancero de ausencias* como libro anticipador de *Hijos de la ira* o *La destrucción o el amor*, y como libro en el que más claramente se aprecia la vinculación entre vida y obra, parte de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* para destacar la importancia primaria de su poesía civil, su representatividad dentro de la obra completa y, cómo los dos libros citados recogen su expresión vital y poética.

Analiza Puccini las etapas que atraviesa Hernández hasta su definitiva configuración como poeta civil. Juan Cano Ballesta («MH, periodista en el frente y narrador épico») en una excelente ponencia, toma como eje de su trabajo los 31 artículos periodísticos publicados en revistas y hojas del frente que agrupa en cuatro subgéneros: 1. Artículos de arenga política: cuyo objetivo es provocar la enérgica respuesta del colectivo al que van dirigidos —demuestra Cano Ballesta el cargo de comisario político de Hernández; 2. Crónica y narración épica, artículos caracterizados por la diversidad de enfoques; 3. Artículo informativo y de orientación: el segundo medio utilizado, tras la arenga, para transmitir su mensaje político; 4. Meditación teórica sobre el arte en la guerra: prosas en las que el poeta reflexiona sobre la función del arte en determinadas circunstancias influidas por la contienda. Todos estos artículos se caracterizan por la relevancia teórica, ideológica y literaria, pero también por su importante valor biográfico, ya que fue tal actividad la que le condenaría a muerte. Joaquín Marco («Función y ficción del poeta en la poesía de guerra de MH») busca en la poesía de la guerra civil cuál es el concepto de poeta hernandiano y cuál es su función: cómo se produce el tránsito desde una función poética ambigua en busca de su identidad hasta la creación de una ficción: la comunidad poética —el poeta integrado en una familia—. Iris M. Zavala («Poética y profética: Ambivalencia en MH»), toma como punto de partida de su ponencia el concepto *voz del pueblo* —entendida como metáfora epistemológica ambivalente— para analizar la historia contenida en los textos hernandianos. Jorge Urrutia («El modelo comunicativo de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha*») apoyándose en algunos poemas de *Viento del pueblo* y *El hombre acecha* parte de la hipótesis de que «el texto que puede presentar la mayor integración del sujeto del enunciado con el sujeto del acto anunciador debe ser aquel que se ofrezca como testimonio de implicación personal». Díez de Revenga («La escritura poética del teatro hernandiano: los jalones de una vocación dramática») resume la producción teatral de Hernández y destaca la originalidad de alguna de sus piezas. Mariano de Paco («MH y el teatro») señala la temprana vocación teatral del orcelitano y las escasas ideas sobre el teatro que pueden extraerse de sus obras. Jesucristo Riquelme («Significado del teatro alegórico y social: del drama sacro a las tragedias de patrono») realiza una aproximación al contexto, al género literario y a la evolución ideológica de tres obras de anteguerra: *Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, Los hijos de la piedra* y *El labrador de más aire,* que completa con el análisis del tiempo, espacio y los personajes. Enrique Rubio Cremades («Nuevos aspectos de la prosa hernandiana») expone la interrelación de la prosa de Hernández con su teatro y su poesía y analiza pormenorizadamente los temas y las características de la prosa hernandiana —poética, de guerra, crítica literaria, referidas al estudio y análisis de toreros, cuentos traducidos, *El potro oscuro, El conejito.* Concluye Rubio afirmando que la asimilación de tendencias que caracteriza la producción poética de Hernández, hábil narrador, se aprecia también en su prosa. José Carlos Rovira («Configuraciones imaginativas y su evolución en el texto») parte del concepto de *configuración imaginativa* —«estímulo poético que aparece entrelazado a un sistema metafórico que se despliega en el texto»— para plantear el proceso de creación hernandiano. Rovira trabaja con algunos de los núcleos imaginativos —presencia de otros— utilizados por Hernández para la construcción del poema, que son reelaborados por el poeta y convertidos en imágenes propias que configuran una obra original. Siguiendo con este apartado dedicado al proceso de construcción hernandiano hay que citar obligatoriamente las aportaciones de Carmen Alemany Bay. Carmen Alemany («El ante- texto hernandiano») transcribió el archivo del poeta de Orihuela, lo que le permitió indagar en el proceso de escritura de Hernández. Alemany expone cuál fue su método de trabajo —basado en el empleado por Domingo Ynduráin y en la teoría del antetexto: Bellemin Noël, Basile, Segre...— y cuáles fueron sus conclusiones: el sistemático proceso de creación hernandiano responde al siguiente esquema: esbozo/-s en prosa, versión/-es en verso, versión definitiva. Alemany acaba precisando aquellas variantes que se producen en este esquema —la elaboración del poema en el primer ciclo no es la misma que en el último, como estudia en su ponencia— y describe las características de los bocetos. El ciclo del *Cancionero* es el que mejor refleja la perfección poética de Hernández, concluye. El equipo formado por Joan Oleza, Xelo Candel, Dolores Cuenca y José L. Ángeles rastrea en su trabajo («Sobre la recepción de MH») las publicaciones

de la obra de Hernández durante la posguerra y su influencia en los poetas de la época. El trabajo se divide en tres apartados: uno general, sobre la recepción en la posguerra y otros dos más específicos sobre la influencia en los 50 y la actitud ante la poesía de Hernández de los poetas de los 70 y 80. Claude Couffon («MH en Francia») realiza un balance de las traducciones y estudios de Miguel Hernández en Francia, desde su primera traducción, en 1952, hasta las ediciones bilingües de 1989.

Poética, marco histórico, visiones generales

P. Aullón de Haro («Las ideas teórico-literarias de M.H.») expone en un excelente trabajo las ideas poéticas explicitadas por el poeta de Orihuela, agrupándolas en seis núcleos: 1. el concepto de poesía, 2. las ideas teórico-literarias en la primera etapa juvenil, 3. la formulación de una concepción poética manierista y barroca de inserción vanguardista, 4. la formulación figurada de una concepción poética referible, como presupuesto, al conjunto de la propia actividad literaria, en términos histórico-literarios relativos 5. Particularización dualista de la poesía en cuando inicio artístico y programático de la teoría del compromiso político. 6. La formulación poética general del compromiso político y de guerra o revolucionario. Benito de Lucas («MH y la generación del 36») presenta el estado de la cuestión sobre el polémico concepto de generación y la aplicación de tal término a la del 36, razonando la inclusión de Hernández. Cecilio Alonso («Desclasamiento y mentalidad campesina en MH») plantea la idea de un desclasamiento pasajero, eslabón en su evolución ideológica, frente a la persistente mentalidad campesina del poeta —cuya pautas señala Alonso— analizando cuál es la situación social del padre de Hernández, cómo la vive el poeta, y señalando la ruptura con la tradición familiar que le lleva a la búsqueda en el exterior. F. Esteve Ramírez («MH, periodista») realiza un repaso de las colaboraciones periodísticas del poeta: sus comienzos en la prensa orcelitana, *El pueblo de Orihuela* (1930), *Voluntad, Actualidad, Destellos;* su paso por la prensa de Alicante y de Murcia *(El Día, La Verdad);* publicaciones en *El Gallo Crisis, Cruz y Raya;* cita las colaboraciones de crítica literaria, las más conocidas en la prensa de primera línea de combate y como corresponsal de guerra, y su labor en Altavoz del Frente. Desde esta institución promovió el periódico *Frente extremeño* en Castuera, del que se ocupan brevemente M. Pellecín y F. Muñoz («MH y el Frente extremeño»). Jacinto-Luis Guereña («El fuego Miguel hernandiano») incluye a Hernández en lo que denomina la «literatura luminosa». Leopoldo de Luis («MH o el mito verdadero») sale en defensa del verdadero Hernández. Cerdán Tato («Geografía carcelaria de M.H.»), describe la pasión de Hernández desde su detención por la policía portuguesa hasta su reclusión en el reformatorio de adultos de Alicante. G. Sánchez Recio («La institucionalización de la represión en España, el proceso contra M.H.») analiza la historia procesal de Hernández en el contexto de la represión en España durante los años treinta y cuarenta.

Los temas

F. Aggor («Un barroquismo de Dios: La poesía religiosa de M.H.») se detiene en el análisis de algunas imágenes para demostrar la existencia de la contraposición barroca, Eros (vitalidad)/Dios (espiritualidad) en los poemas religiosos de 1933 a 1934, trabajo que se complementa con el de Guzmán Álvarez («La expresión religiosa en la obra poética de MH»). J.M. Balcells («Valores del trabajo en la poesía de M.H.») se centra en dos composiciones con dimensión poética —una, en prosa, otra, en verso— dedicadas a la fiesta del trabajo en mayo de 1937 y que no tratan de la controversia del momento. De la formación del héroe individual y colectivo y de la conciencia heroica se ocupa el interesante trabajo de Rei Berroa («Formación y transformación del héroe hernandiano»). El compromiso, lo popular, el niño y la imagen solar, la expresión religiosa, lo femenino, el panteísmo, el tema árabe, los cuatro elementos, la juventud y el trabajo de A. Gracia «Del locus amoenus a la poética del taco» son algunos de los diversos aspectos de la obra de Hernández que se enmarcan en el epígrafe *Los Temas.*

Estudios sobre la obra poética

F. Lobera parte de la intertextualidad existente entre Hernández y San Juan de la Cruz para estudiar algunos

aspectos del proceso de creación del texto de Hernández. Ángel L. Prieto de Paula («Revisión de fuentes poéticas hernandianas (1933-1936)») diferencia entre los autores que Hernández consultó en su juventud y los que quiso consultar cuando su estética estaba consolidándose. Matiza la necesidad de estudiar las fuentes relacionándolas con sus coetáneos y la influencia ejercida en los sucesores. Cita Prieto de Paula los diversos autores que se aprecian en la obra de Hernández, sugeridos en sus comienzos por Sijé, los hermanos Fenoll, Almarcha; la adscripción al gongorismo y a la literatura jeroglífica iniciada en el XVI; el tema pastoril como uno de los núcleos más intensos del primer Hernández; el nuevo encuentro en 1935 con Neruda; la influencia de Unamuno. A. Acereda analiza el nivel fónico —de cuyos resortes Hernández es un gran conocedor— en *El rayo que no cesa.* Concha Zardoya («Eros y Anteros en *Viento del pueblo*») mediante ejemplos, muestra el proceso dialéctico existente entre amor/odio, cuya síntesis es *Viento del pueblo.* C. Le Bigot («Valor axiológico...») examina detalladamente las referencias del bestiario hernandiano y sus connotaciones políticas, así como el análisis de la retórica del insulto. Pérez Bazo («Síntesis ética y estética: *Cancionero y...*») defiende la idea de que el *Cancionero* es la síntesis de una trayectoria poética, culminación ética y estética de toda una obra. M. Lamberti indica las pautas que han de seguirse para el estudio de las relaciones entre las formas métricas utilizadas por el poeta en cada etapa y el significado que tienen.

En este epígrafe hay comunicaciones muy concretas sobre los más variados aspectos de la obra poética de Hernández: estudio de referencias clásicas, análisis de metros y de símbolos que abarcan desde *Perito en lunas* hasta el *Cancionero.*

Estudios sobre la obra teatral

Quién te ha visto y quién te ve y sombra de lo que eras, El torero más valiente, El labrador de más aire, Teatro en la guerra son analizadas en profundidad en este breve apartado —si lo comparamos con los estudios de la obra poética— que es el que menos comunicaciones presenta. Destaca el trabajo de Miguel A. Auladell («Nuevos materiales para la revisión del teatro de M. H.») que estudia y transcribe lo que sería el comienzo de la pieza inacabada *Juan de Oro:* un texto en verso octosílabo, manuscrito en siete páginas de cuaderno que contenía la redacción de dos escenas. Auladell sitúa estos esbozos en la época en que Hernández trabaja como secretario de Cossío.

Influencias, relaciones literarias, recepción

Un apartado como éste siempre permite que las colaboraciones abunden. Ello conlleva que, en ocasiones, algunos de estos trabajos no aporten ideas nuevas o que las que aporten nada tengan que ver con un congreso de estas características. Las comunicaciones versan sobre las relaciones de Hernández con autores muy diversos: J. M.ª Gabriel y Galán, Neruda, Herrera Petere, Pla y Beltrán, Altolaguirre, Garfias, Aparicio, García Cabrera, Max Aub, Quintero Álvarez, Abad Miró, Blas de Otero, Carvajal. De todas ellas, las de N. Alba («M. H. y Herrera Petere: una amistad desconocida») y J. Valender («M. H. y Manuel Altolaguirre...») me parecen las más relacionadas directamente con Hernández. Alba estudia la amistad entre el escritor de Orihuela y Herrera Petere, iniciada probablemente hacia 1931, y las concomitancias en su trayectoria vital en los años de la preguerra civil. J. Valender profundiza en la relación entre Hernández y Altolaguirre, no tanto en las influencias literarias, que apenas existen, sino en la amistad entablada probablemente hacia 1935 entre dos poetas de signos diferentes.

Análisis de poemas

Un apartado tan específico como éste, se caracteriza por el menor número de comunicaciones presentadas: los estudios se detienen en composiciones como la «Oda al minero-burlona», «Llamo al toro de España», «Llamo a los poetas» y «Casida del sediento».

El volumen se completa con dos interesantes mesas redondas sobre «Miguel Hernández y la poesía posterior» y «Testimonio de un poeta, testimonio de una época», moderadas por Guillermo Carnero y Juan Martínez Leal, respectivamente. Cierra el volumen el acto de clausura,

en el que destaca la lección última de Claude Couffon sobre «Orihuela en los años sesenta: mi encuentro con la memoria y la poesía de M. H.».

Si alguien dijo que había varios Hernández, éstos se encuentran, sin duda, en los dos gruesos volúmenes coordinados por José Carlos Rovira, profesor de la universidad de Alicante, cuya tarea al frente de los trabajos hernandianos y de este congreso ha permitido que la obra de Hernández haya adquirido el nivel científico que necesitaba, sin por ello despopularizarla —el congreso organizó paralelamente actos públicos: recitales musicales, mesas redondas, etc.—. En suma, un magnífico congreso —admirable, suntuoso— que queda fielmente resumido en estas *Actas.*

Ramón F. Llorens García

Dos estudios sobre Juan Gelman

Juan Gelman: poesía total

La reciente publicación de todos los libros poéticos de Juan Gelman escritos desde 1971 hasta el presente, realizada por la editorial Visor en el volumen titulado *De palabra,* me ofrece la ocasión de celebrar la carrera inagotable de un poeta que, circunstancias aparte, merecerá siempre nuestra atención y nuestra lectura; lectura que de continuo constituye una señal de alarma ante el conformismo aburguesado y el temor a abordar las cuestiones esenciales del mundo y la condición humana.

El poeta argentino, que, nacido en 1930, inicia oficialmente su obra en 1956, con el libro *Violín y otras cuestiones,* comienza encarándose desazonadamente con la incomprensión metafísica del mundo y la incomprensión aún más lacerante de la crueldad humana:

> (...) Padre, bájate,
> tócame el alma, mírame
> el corazón,
> yo no robé, no asesiné, fui niño
> y en cambio me golpean y golpean,
> te digo que no entiendo, Padre, bájate (...)
> porque no puedo más, tengo riñones
> y soy un hombre,
> bájate, ¿qué han hecho
> de tu criatura, Padre?
> ¿Un animal furioso
> que mastica la piedra de la calle?
> («Oración de un desocupado»)[1]

Al igual que Vallejo, que, contra toda autosuficiencia racionalista, comienza su canto con un grito («¡yo no sé!»), Gelman también irrumpe en la poesía desde el pasmoso desconcierto ante el mundo, tanto en lo que respecta a su constitución metafísica como en lo referente a la conducta de la humanidad que lo puebla. En el libro siguiente, *El juego en que andamos* (1959), persiste esa actitud de insuficiencia intelectiva, de incapacidad para reducir el universo a concepto racional, como queda manifiesto en el célebre poema «Límites», jalonado de inquietantes interrogaciones que irónicamente patentizan la percepción caótica del mundo:

> ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí la sed,
> hasta aquí el agua?
> ¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el aire,
> hasta aquí el fuego?

[1] Violín y otras cuestiones, *en* Obra poética. *Buenos Aires, Corregidor, 1975, págs. 23-24.*

¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el amor,
hasta aquí el odio?
¿Quién dijo alguna vez: hasta aquí el hombre,
hasta aquí no?

Sólo la esperanza tiene las rodillas nítidas.
Sangran[2].

He aquí el embrión, perfectamente fecundado, de la dialéctica presente en toda su obra posterior: el desconcierto ante el mundo, la incomprensión del ser humano en cuanto violador de la justicia y causa del mal, y tan sólo una certeza, la esperanza; la cual, pese a todo, aparece *sangrando*, asumiendo todo el dolor y reavivando —eso sí— la llama del amor y de la lucha por un futuro más justo.

Esta única certeza, la esperanza, conecta de lleno con la concepción existencial e historicista del ser humano que empapa la filosofía y la literatura de aquel tiempo. Donde todo es confusión, donde no existe esencia permanente (o donde, al menos, ésta es incognoscible), todo se torna tiempo, despliegue de las potencias humanas en el tiempo. Tal concepción existencial e historicista del mundo y del hombre[3], lejana a cualquier ontologismo o filosofía del *ser en-sí*, admite diversas posibilidades, negativas o positivas. Frente al existencialismo radicalmente pesimista y negador de la voluntad humana de progreso, Gelman opta por una existencia esperanzada, alentada por la utopía marxista de una justicia definitiva después de la lucha, si bien el marxismo como ideología no aparece explicitado de ordinario en sus poemas. La grandeza de esta poesía, su capacidad de resonar en cualquier conciencia humana , reside precisamente en ese modo no apriorístico de exponer sus convicciones filosóficas e ideológicas: éstas se ofrecen como la vivencia legítima de un espíritu personal envuelto en un acontecer dramático que se presenta como incomprensible y que, como tal, lo percibe también el lector, gracias a la maestría con que Gelman transmite su emoción creadora. Esta esperanza, por otra parte, se halla sustentada por una fe en Dios (con todas sus heterodoxias posibles, pero fe al fin), como manifiesta la imprecación de la criatura al Creador en el primer poema citado. Así sucede también en el joven Vallejo, cuando su esperanza y su lucha se alimentan de la confianza en un Dios que, al menos, es entendido como Amor sumo.

Tal religiosidad sinceramente asumida se va desvaneciendo, al menos en la conciencia del poeta, para dejar sólo el amor (ya no como Dios, sino como fuerza inmanente al mundo) iluminando la esperanza en medio de esta angustiosa lucha histórica. El hombre se contempla desligado de un Ser superior y de toda esencia estable para enfrentarse por sí mismo al transcurso del tiempo, con todos sus imprevisibles avatares.

En la poesía gelmaniana el hombre no posee esencia, sino existencia, existencia histórica: más que de un *ser-en-el tiempo* se trata de un *ser-de-tiempo*, cuyo vivir consiste en una lucha dialéctica entre el pasado y el futuro. Su obra en el mundo apunta precisamente a la transformación del pasado en futuro. En uno de los poemas en prosa del libro *Bajo la lluvia ajena*, escrito en 1980, el poeta expone explícitamente esta dialéctica temporal que constituye la vida humana:

Animal que vuela, el hombre. Recorre cielo contra la más terrible irrealidad, es lento y no se espanta de la muerte. Se rehace negándose. Por cierto tiempo, trabaja entre dos nadas, mira el espejo que va haciendo donde su rostro es no más que un proyecto tironeado entre pasado y porvenir, rostro cargado de presente, o sea de lucha entre pasado y porvenir[4].

(«Poema XXIV»)

El presente, por tanto, carece de significación propia: se concibe como un momento terriblemente huidizo en esa lucha por transformar el pasado en futuro. Se trata ésta de una lucha teleológicamente positiva: la historia, el tiempo, no es un discurrir ciego, caprichoso e irrelevante. De esta manera no tendría sentido la lucha que el poeta propone como deber supremo de todo hombre. La historia, muy al contrario, según la concepción dialéctica hegeliana asimilada por el pensamiento marxista, es un flujo temporal cuya dinámica se resuelve en

[2] El juego en que andamos, *en* Obra poética, ed. cit., *pág. 58.*

[3] *Si bien* historicismo *y* existencialismo *no surgen simultáneamente en la historia de la filosofía, puede afirmarse con toda certeza que el primero, sistematizado en el pensamiento de Dilthey (1833- 1911) y secundado por otras figuras eminentes de este siglo (en España, sin duda, por Ortega), fue un estadio previo y necesario para la consolidación del segundo. En efecto, si el hombre no es* naturaleza, *sino* historia, *lógicamente la realidad de la* esencia, *objeto primordial de la filosofía clásica, se desmoronará por completo ante el peso abrumador de la* existencia, *que será el objeto primario de atención.*

[4] Bajo la lluvia ajena, *en* De palabra, *Visor, Madrid, 1994, pág. 335.*

un futuro más justo. La tarea del hombre en este devenir incesante consiste precisamente en *transformar* el pasado, estimado como momento injusto y generador de injusticia, en un futuro cada vez más liberado de esa opresión y, por consiguiente, más habitable, más digno del hombre, más justo. Así lo dejó escrito el poeta en *El juego en que andamos:*

> Nuestros hijos dirán que fuimos padres
> de merecerlos, alzarán ardiendo
> lo que seamos, pólvora o ceniza,
> tendrán su primavera nicaragua,
> libertad, paz, mantel, café, violetas,
>
> y viviremos, pues, como te digo.
> Allá, más adelante.
> Porque hoy toca morir como varones[5].
>
> («Testamento de Pepe Díaz, soldado»)

De manera que la lucha persigue un fin, el más noble, y la vida es moralmente lícita en cuanto se halla consagrada a esa lucha siempre urgente y bienhechora. Sin ninguna certeza más que la esperanza, el hombre ha de enfrentarse a la oscuridad de este mundo incomprensible con la mirada puesta en un mañana que, utopías aparte, será redimido de la pasada maldad.

Así comprendemos que el mundo, la vida humana, es puro movimiento hacia el progreso. El presente, siempre efímero, adquiere su verdadera significación a la luz de un futuro más dichoso. Frente a no pocos poetas contemporáneos que (desde el terrible vacío o desde una concepción religiosa vocada hacia el más allá ultraterreno) han empeñado su vida y su obra estética en la consagración y *eternización del instante,* por ser para ellos la única certeza tangible en este mundo, Gelman percibe la belleza no en esa inasequible inmovilidad del *ahora,* sino en el puro movimiento: si la belleza es realidad, la belleza sólo puede ser movimiento. A esos poetas —como Octavio Paz, Alberto Girri o Lezama Lima— Gelman los invita a perseguir la belleza en las arenas siempre movedizas de la realidad; como lo expresa en un célebre poema de su libro *Relaciones* (1973), titulado justamente «Bellezas»:

> Octavio Paz Alberto Girri José Lezama Lima y demás obsedidos por la inmortalidad creyendo
> que la vida como belleza es estática e imperfecto el movimiento o impuro
> ¿han comenzado a los cincuenta de edad
> a ser empujados por el terror de la muerte?
> (...)
> y el deseo de Octavio Alberto José ¿no es movimiento acaso
> y movimiento su ser cuando atrapan la palabra justa o injusta?
> ¿no debe correr mucho quien quiera bañarse dos veces en el mismo río?
> ¿no debe amar mucho quien quiera amarse dos veces en el mismo amor?
> (...)[6]

Pero antes de esbozar las claves estrictamente poéticas de Gelman (si es que éstas pudieran separarse de su visión del mundo), me interesa reparar en el instrumento con que cuenta el poeta para redimir el pasado hacia un futuro mejor, así como en el fin absoluto de esa lucha. El instrumento no es otro —no puede haber otro— más que el propio *dolor,* una espina que atraviesa toda su vida y su obra, la cual se nos presenta sangrando de continuo. Así ocurre en toda su poesía, que con frecuencia centra su discurso en el sufrimiento suyo y en el de todos los que con él combaten. Ya el poema «El juego en que andamos», que da título a ese libro, nos conmueve por el carácter aparentemente contradictorio con que se describe el dolor, cuando en realidad lo que se nos transmite es la felicidad que siente el yo poético durante y después de la dolorosa lucha:

> Si me dieran a elegir, yo elegiría
> esta salud de saber que estamos muy enfermos,
> esta dicha de andar tan infelices.
>
> Si me dieran a elegir, yo elegiría
> esta inocencia de no ser un inocente,
> esta pureza en que ando por impuro.
>
> Si me dieran a elegir, yo elegiría
> este amor con que odio,
> esta esperanza que come panes desesperados.
>
> Aquí pasa, señores,
> que me juego la muerte[7].

El dolor, sí, puede acabar en la muerte. Pero, al tratarse de un *dolor por amor,* que tiende precisamente al *reino del amor,* fin absoluto de esta lucha (más allá del mero reino de la justicia), esa muerte amorosa aparece recompensada por la máxima felicidad que es dable en

[5] El juego en que andamos, *en* Obra poética, ed. cit., *pág. 47.*
[6] Relaciones, *en* De palabra, ed. cit., *pág. 44.*
[7] El juego en que andamos, *en* Obra poética, ed. cit., *pág. 58.*

esta tierra, puesto que Gelman no parece esperar en otra. Mucho más tarde, en su libro *Hacia el sur* (1982), Argentina se describe como un inmenso valle de cadáveres, donde la muerte mira hacia un horizonte de amor, que es el fruto merecido por tan alto precio:

> aquí mataron a la negra diana mojada de abril/
> aquí pasó renqueando su corazón azul/
> aquí cayeron los milagros de su alma como pedazos de cristal/ aquí verdaderamente
>
> ha sucedido esto y más (...)
>
> no se le deshaga la mejilla que decía sí/
> ni la mejilla que decía sí también/
> como haroldo a cada sauce decía sí/
> y paco decía sí a cada combate (...)
>
> decís que sí/ brillito/ como los pies del sol
> calentando a los pobres del país/
> tu corazón está fijo
> mirando el horizonte/[8].

Dolor que llega hasta la muerte y que es fuente de felicidad individual y colectiva, puesto que del dolor de los muertos se nutren los que vengan luego a esta historia interminable. A pesar de la ideología marxista que ocultamente pueda sustentar estas convicciones vertidas en forma *poética,* es innegable que la dialéctica dolor-amor, uno como medio y otro como fin, se halla en la base de cualquier experiencia humana y, por tanto, puede emocionar y aun convencer a cualquier lector, por muy lejano que se encuentre con respecto a las convicciones ideológicas de Gelman. Por otra parte, no es difícil reconocer, a pesar de la evidente diferencia, la afinidad de este proyecto vital con la ascesis predicada por el cristianismo, donde el dolor, sublimado en la Cruz, se presenta como vía de acceso al amor pleno y a la felicidad sin límites. La aludida diferencia estriba en que para el cristiano la esperanza no viene garantizada por el mero esfuerzo humano ni por una fe en el progreso infalible de la historia misma: la esperanza del cristiano está en un Dios trascendente que redime al hombre de su finitud y de su desorden moral; el reino del amor, por otra parte, no reside en este mundo, sino en un más allá eterno. No obstante, al fin y al cabo, el dolor cristiano, necesario en el camino hacia Dios, es capaz de transformar el mundo visible y conceder al alma la paz y la felicidad del amor. Es por aquí por donde deben buscarse los puntos de contacto entre la poesía gelmaniana y la concepción cristiana del mundo, que en este punto coincide con cualquier forma de auténtica religiosidad. De este modo comprobamos que, sin proponernos una vida trascendente al mundo y sin profesar conscientemente religiosidad alguna, la poesía del argentino es capaz de emocionar y aún de suscitar la reflexión de cualquier intelecto religioso.

Reincidiendo muy sucintamente en la cuestión del amor, capital en la obra poética de Gelman, debo señalar que este amor no es un mero vínculo de fraternidad (por muy grande que éste pueda ser), ni mucho menos una relación de simple camaradería. El amor lo invade todo: se diría que su panteísmo consiste en una divinidad amorosa inmanente al mundo que se despliega cada vez con mayor amplitud en el curso de la historia. En ese amor cabe el amor filial a la madre (véase el extenso poema «Carta a mi madre», que cierra el volumen *De palabra),* al padre, al hijo (véase el libro *Carta abierta,* escrito en 1980), a la tierra patria; un amor tan intenso que opera una perfecta consustanciación del poeta con cada uno de esos seres amados, de tal forma que, muerto uno de ellos, el hombre se siente amputado en buena parte de su sustancia, de su íntimo ser. Y, en este sentido, no falta, sino que abunda generosamente, el amor erótico, que es para el poeta la manifestación más íntima y palpable de ese amor universal. Es muy revelador comprobar que su libro *Citas y comentarios* (1982) se halla inspirado por grandes místicos, entre los que se alude con frecuencia a los cristianos Santa Teresa y San Juan de la Cruz: y es que el amor erótico adquiere aquí toda la intensidad unitiva del misticismo religioso. Veamos cómo el poeta, en esta Cita VIII, parafraseando a Santa Teresa, opta por la contención clásica del soneto, en el que se incrustan —eso sí— las imágenes simbólicas de naturaleza irracional ausentes por lo común en la poesía del Siglo de Oro:

> dolor de vos que no es como otros dueles/
> mostrado a padecer grandes dolores/
> sentado a tu sombrita me padezco/
> oigo tu puño dándole a la sombra/
>
> pena de vos como alma deleitosa
> donde tus actos arden delicados/
> o me escribís con vínculos de fuego/

[8] Hacia el sur, *en* De palabra, ed. cit., *págs. 345-346.*

atardecés en las campanas que
me gravemente tocan para alma
que te siguiera como perro/ vos[9].

Y si el dolor hasta la muerte es manifestación de amor, son incontables los poemas de Gelman donde el sufrimiento más apremiante o la inmediatez de la muerte van asociados al éxtasis amoroso buscado con la mayor vehemencia, pues el gozo del amor, también del amor erótico, se ofrece al poeta como el único refugio ante el aniquilamiento de la muerte y como el motivo más noble de ese sacrificio de sí hasta el holocausto. De una forma casi baudelaireana, en el poema «Teoría sobre Daniela Rocca» (de *Cólera buey*, 1965), una prostituta aparece sorprendentemente beatificada por haber ofrecido su cuerpo a todos los hombres que padecían la plaga de la guerra y de la muerte «en contrarias circunstancias mundiales».

El irrefrenable vitalismo de Gelman, consciente de la precariedad del vivir actual, de la incomprensión del mundo y de la llaga universal producida por la ruindad humana, encuentra en la poesía su más natural expresión. Su poesía nace de cada una de esas diarias desgarraduras que contempla en su existencia: la poesía es una necesidad vital para recuperar la paz y acceder a la contemplación de la armonía, de la *analogía* del mundo que se ve fracturada incesantemente por la *ironía* trágica obrada por el hombre, según una constante que Octavio Paz reconoce en toda la poesía moderna desde el romanticismo, tal como lo ha expuesto en *Los hijos del limo.*

Muchos son los poemas de Gelman dedicados a celebrar el poder restaurador de la poesía, tanto en su espíritu como en el de sus semejantes. La poesía es un deber moral que el poeta ha de cumplir con todos los hombres, también consigo mismo. La palabra se le ofrece en muchas ocasiones con un material monstruoso difícilmente dúctil y susceptible de ser transformado en obra artística. La poesía acarrea dolor, como el amor mismo; muchas veces «la forma mira/ con su monstruoso rostro de abortado,/ me duele el aire, sufro el sustantivo». No obstante, esto no es óbice para que el poeta ruegue de inmediato que le dejen «un poco/ de este maldito gozo de cantar»[10].

Su poesía es, sí, un deber moral, un deber social, siempre que esta dimensión solidaria no se entienda como un intencionado compromiso político ni como una instrumentalización del arte en aras de la revolución, como propondría el realismo marxista más ortodoxo. Bien ha escrito Gelman, en su poema «Hechos», que «ningún endecasílabo derribó hasta/ ahora/ a ningún dictador o burócrata», para concluir, en el mismo poeta, que la poesía, como toda manifestación artística, posee sus leyes propias:

un verso puede nacer del encuentro entre una piedra y un
 fulgor de otoño o
del encuentro entre la lluvia y un barco y de
otros encuentros que nadie sabría predecir/ o sea
los nacimientos/ casamientos/ los
disparos de la belleza incesante[11].

El deber moral y social de la poesía, su compromiso posible, reside para Gelman en el poder que posee la palabra poética para concienciar al hombre de su propia identidad, de su grandeza y finitud, así como de su misión ineludible en este mundo, que llega más allá del terreno estrictamente político.

Su vitalismo existencial es transferido al verso con la misma calidez de la emoción, en una admirable armonía de esencia y forma. En su voz acusamos todos los registros: desde el coloquialismo predominante en sus libros iniciales, hasta la contención clásica de sus *Citas* (1982) y de sus *Com/posiciones* (1986); aunque es preciso apuntar que dentro de estas dos vertientes estilísticas extremas se halla siempre presente la asociación irracional del símbolo surrealista, que cristaliza en frecuentísimas enumeraciones caóticas, especialmente a partir de su libro *Cólera buey*, gestado en la década de los sesenta. La cota más alta de escritura surrealista es alcanzada en su poemario *Anunciaciones* (1988), cuyo hermetismo constante —y todo sea dicho— no aparece siempre justificado, a pesar del brillantísimo alarde de fantasía visionaria.

En sus manos la palabra poética nos depara una sorpresa continua: la vida, y muy frecuentemente la vida cotidiana, es el punto de arranque para intuiciones universales que penetran en la más pura metafísica. No faltan los poemas donde la anécdota vital explota en un vuelo infinito de la imaginación, que se incursiona en el mundo de la pura fantasía y que asemeja a Gelman

[9] Citas, *en* De palabra, ed. cit., *pág. 266.*

[10] *Poema «Orificio», del libro* El juego en que andamos, *en* Obra poética, ed. cit., *pág. 33.*

[11] Hechos *(1980), en* De palabra, ed. cit., *pág. 65.*

(aunque en verso) a la rancia tradición de narradores fantásticos que ha tenido su país.

La sorpresa viene dada por las constantes distorsiones de la gramática (tanto en la sintaxis como en la misma morfología de las palabras) y de la lógica. Su lenguaje poético se acomoda a las imprevisibles complexiones de su emoción, con consecuencias muy patentes en todos los niveles del discurso.

Gelman, en suma, se nos presenta como una encrucijada de todas las corrientes estéticas surgidas en nuestro acelerado siglo XX, entonadas siempre con el timbre personal de su voz. Por su variedad temática y estilística, por su poder de retratar todas las inquietudes humanas (incluso las no experimentadas biográficamente por el poeta, como ocurre con la religiosidad), por la sorpresa que ilumina todos sus versos, puede afirmarse sin escrúpulos, como creo haber demostrado, que nos hallamos ante una *poesía total.*

Carlos Javier Morales

Juan Gelman: la casa de adentro

«El sufrimiento/ ¿es derrota o batalla?/», se preguntaba Juan Gelman (Buenos Aires, 1930) en uno de los poemas de *Carta Abierta* (1980) dedicado a su hijo, desaparecido junto a su mujer (embarazada) durante la dictadura militar argentina de 1976.

Ese cuestionamiento, a pesar del interrogante que encierra, va a ser una constante en toda su producción poética[1], imponiendo una instancia referencial que tiene que ver con el lugar físico en el que se gestó, su universo, como si ese rincón fuera un valor en el que los recuerdos del mundo exterior se manifestasen integrando pensamientos, recuerdos, ensoñaciones que sólo serían posibles bajo el claro referente de la historia externa, una historia que actúa sobre nuestro propio ser como catalizadora de las emociones, de las sensaciones y de los encuentros, a veces casuales, con ese primer habitante que tanto se parece a nosotros mismos:

...
si anduve de rabia en rabia
saliendo de un muerto entrando
a otro muerto o mundo roto/
si así viajé todos estos años/

arrímese/ tristeza/ que
me hace frío tanta furia
y tanto puerto muerto y
necesito viajar/ viajar[2].

Esta poesía no es sólo expresión de una determinada subjetividad (apelando autónomamente a la sensibilidad del autor-lector) sino que, además, funda por medio de la palabra la existencia social de quien la crea, y también de aquellos que la asumen como propia (la hacen suya): confesión individual y acontecer objetivo. Una forma, la más estética, por la que el hombre crea su propia historia, estableciendo un modo social de vivir consigo mismo y con los otros; es decir, desplegando su existencia en cada una de las situaciones históricas y asumiendo como propias las relaciones concretas que, en cada momento y lugar, le unen a los otros, incluso a pesar suyo[3]:

[1] Violín y otras cuestiones *(1956);* El juego en que andamos *(1959);* Velorio del solo *(1961);* Gotán *(1962);* Cólera buey *(1965);* Los poemas de Sidney West *(1969);* Fábulas *(1971);* Relaciones *(1973);* Obra poética *(1975);* Hechos y relaciones *(1980);* Si dulcemente *(1980);* Citas y comentarios *(1982);* Hacia el Sur *(1982);* De palabra *(1994). Las referencias de todos los poemas reseñados pertenecen al libro* De palabra. *Ed. Visor. Madrid, 1994.*

[2] Nota V., *pág. 99.* (Notas).

[3] Apud. *Alejandro Losada: «La obra de Julio Ramón Ribeyro».* Eco. *Bogotá. N.° 3, 1975, págs. 273-274.*

¿Hasta dónde este exilio exterior coincide con otro más profundo, interior, anterior? ¿Hasta dónde los idiomas extraños, la ajenidad de rostros, voces, modos, maneras, encarnan los fantasmas que asediaron mi propia juventud? Rostros confusos, semiborrados por la madrugada que no podía dormir, idiomas extrañísimos oídos al pie del mundo que faltaba, en sábanas de sueño tendidas por la noche[4].

Ciertamente, mientras más lejanas y justas sean las relaciones de las dos realidades aproximadas (la interior y la exterior), la imagen que proyecta será más fuerte y tendrá mayor potencia emocional y realidad poética[5].

Tanto es así que el papel de la memoria (como desencadenante de ese juego de realidades) no sólo no está limitado a la práctica personal, ejercitada sobre instantes y experiencias concretas (privadas) del individuo, sino que a su vez tiene un puente hacia aquello que, teniendo un origen individual, repercute socialmente. En este sentido, Gelman proyecta el futuro sobre las cenizas de un pasado para plantear los condicionantes humanos, sus alcances, sus proyectos, actividades y sustancias: sus relaciones dialécticas en un juego constante de secuencias:

como el perro que abre la boca como un universo
y la saliva brilla/ gotas astros
contra el techo del paladar o mundo
y hunde tanta belleza en la escudilla/ inunda

el universo/ astros moja/ come mortal mezclando
hambre y conciencia/ temblor
y coyuntura/ maravilla y necesidad/ vida
y vida[6].

No estamos pues ante lo que Lukács denominaba «la estaticidad de la historia» (tan característica en las vanguardias de principios de siglo), del rechazo de toda relación poética y filosófica con el porvenir (con la vida), sino ante la interiorización de esa realidad, física, material, para transformarla en otra nueva realidad fuera de la abstracción impuesta por un tiempo psicológico (el pasado) que jamás se recuperará, para incorporar una concepción esperanzadora del tiempo, para conversar con el otro. El lenguaje se llena así de resonancias, de voces; el discurso poético se disloca, se astilla en la textualización de la memoria, del sueño, del tiempo:

...
también el jorge se murió y ninguna tibieza lo rodeaba/
¿dónde estabas/ vos/ mundo/ o cierva/ o astro que
brillás?/ julio cayó con un sol en el cuerpo/
alrededor giran mujeres/ pechan/ furian/ chan-chán/
vamos a hacer una mañana alta como una ventana/
los compañeros se asomarán/
verán los cielos no nacidos
donde colgaban astros para vidas más bellas/[7].

Este gesto vital consiste fundamentalmente en transgredir, buscar nuevos códigos que expresen «la redención del hombre» (como diría el propio Gelman), descifrando los signos, transmitiendo la visión de su mundo, pero no coloreando simplemente un mensaje ideológico, sino incorporando una determinada estética al sistema referencial que se quiere o pretende expresar. Una estética que corresponde a un tiempo terriblemente fragmentado, de diálogo con ese mismo tiempo que le ha tocado vivir, marcando pautas de valores éticos en constante transformación con la realidad que organiza objetivos, rompe equivalencias, expone diálogos, encierra misterios, compromete pasiones:

entre otras cosas/ la derrota
es fuente de toda humildad/ confirma
la humildad de los compañeros que
cayeron por el pueblo/ amándolo

compañeros sucios de sangre
que comprendieron y sufrieron/
en la memoria acostaditos
para seguir buscando luz[8].

Dentro de lo que Raúl Bueno ha denominado «la moral de la escritura»[9], podemos observar cómo esta naturaleza del lenguaje coloquial es capaz de fijar su referente en la realidad inmediata (su realidad empírica), manifestando en su actividad una determinada concepción del mundo.

Así, cuando Gelman describe los horrores de la dictadura militar argentina, la desaparición de sus seres más queridos, o su visión de la historia más reciente, está

[4] *«Poema VII», pág. 316.* (Bajo la lluvia ajena).

[5] *Pierre Reverdy:* Escritos para una poética. *Monte Ávila. Caracas, 1977, pág. 25.*

[6] Héroes, *pág. 89.* (Hechos).

[7] *«Otro tango», pág. 394-395.* (Los poemas de José Galván).

[8] *«Nota XVII», pág. 113.* (Notas).

[9] *Utiliza la expresión «moral de la escritura» siguiendo un criterio paralelo al que Barthes dio a su expresión «moral del lenguaje»; esto es,* como un medio de ligar al escritor a la sociedad. Apud. *Raúl Bueno:* Escribir en Hispanoamérica. *Ed. Latinoamericana. Pittsburgh, 1991, pág. 49; Roland Barthes:* El grado cero de la escritura. *Ed. J. Álvarez. Buenos Aires, 1967, pág. 12.*

planteando las relaciones entre literatura y sociedad (entre la palabra y la realidad) como un sistema complejo en el que los referentes internos de esa literatura (las imágenes culturales ideologizadas) nos remiten a las distintas concepciones de la realidad, pero de una realidad humanizada; esto es, no dada de forma empírica y exterior al hombre, sino como un producto histórico de la praxis, de la actividad humana[10]:

> a pobres que comíamos paciencia/ nos
> crecieron almas de volar/ alas/ armas/
> contra la sombra que dictadura su ley
> de plomo/ o sea callar/ aguantar/ encerrarse/ fue así
>
> que empuñamos el alma por la culata/ la
> ala por lo que suele andar de aire/
> y lo de menos fue morir/ como fuego
> matando la derrota general[11].

Como muy acertadamente señala Nelson Osorio, las obras literarias hispanoamericanas, con sus proyectos ideológicos explícitos o implícitos, y con sus imágenes culturales, no sólo enfrentan a la realidad hispanoamericana y establecen con ella un diálogo (en su significación dialéctica), sino que además forman parte de ella, escriben la realidad hispanoamericana[12]. Incluso las obras más evasivas, aquellas que buscan deliberadamente no asumir ningún compromiso con su momento histórico, resultan ser significativas de, al menos, el gesto evasivo típico de cierto sector de la sociedad en cada época concreta[13].

Incluso Mario Vargas Llosa, autor poco dado a los análisis de corte sociológico o historicista, destaca ese componente *sustancial* de toda obra literaria al observar que:

> La crítica literaria de nuestro tiempo, sobre todo en versión académica, se ha vuelto difícil de leer, con sus jeroglíficas deconstrucciones que disparan la literatura hacia una artificiosa irrealidad... que reduce la poesía, el teatro y la ficción a una experimentación con las formas gramaticales y desdeña lo ideológico, lo psicológico y lo histórico, como si todo ello no formara también parte sustancial de la literatura[14].

Pero esa nueva toma de contacto con la realidad (siguiendo la propuesta que hacían Pound, Eliot y Hulme, y que se desarrolla con fuerza en toda la poesía conversacional hispanoamericana), supone también llevar a cabo otros recursos literarios cuyos rasgos más definitorios intensifiquen la(s) interpretacion(es) del texto desde ángulos tan dispares como frecuentes y variados, restaurando el referente mediante la reelaboración de los materiales léxicos:

> día que soy fuera de mí/ disparos
> de la verdad hundiéndome la frente/
> carita que eras/ ¿ahora dispararás?/
> ¿me sacás del pedazo que lloranto?/
> ...
> ¿herida/ bella/ lastimada como
> perrada dura que crecés/ lunás/
> sobre derrotas/ lástimas/ errores?/
> ¿pensativa de vos?/ ¿en goce?/ ¿en duele?[15]

Aquello que Borges, en su etapa ultraísta, había definido como «reducción de la lírica a sus elementos esenciales», queda ahora arropado bajo postulados que cuestionan y contradicen toda estética vanguardista: nexos gramaticales, adjetivos que duplican sentidos, enunciados que recrean ambientes, preguntas retóricas, preguntas y respuestas dialógicas, alteración del orden lógico de las secuencias, expresiones figurativas, contraste de secuencias, y, sobre todo, la *función dramatizadora* que actualiza y transciende toda la significación promovida por el propio desarrollo textual[16]:

> a mi garganta dulce sos/ grandeza
> caída a puro mirar/ medianera
> de vos a mí donde apoyo
> la maravilla de te ver/ esposa
>
> donde bebo mi estar/ ama mía/
> es decir rama que me amás/ señal
> que te pajaro a puro pulso
> contra la pobre de la tarde[17].

La ruptura de la sintaxis discursiva (la «agramaticalidad» que señalara Jakobson), tan típicamente vallejiana,

[10] *Raúl Bueno, op. cit., pág. 54. Nelson Osorio: «Problemas del lenguaje y la realidad en la nueva narrativa hispanoamericana».* Revista Latinoamericana de Teoría y Crítica Literaria. *Valparaíso, año 1, n.° 1, 1972, pág. 38.*

[11] *«A pobres», pág. 179.* (Si dulcemente).

[12] *Nelson Osorio,* art. cit., *pág. 38.*

[13] *Jean Paul Sartre:* ¿Qué es la literatura? *Ed. Losada. Buenos Aires, 1964.*

[14] *Mario Vargas Llosa: «Tragicomedia de un judío».* El País, *lunes, 20 de junio de 1994.*

[15] *«Poema XII», pág. 141.* (Carta abierta).

[16] *Raúl Bueno:* Poesía hispanoamericana de vanguardia. *Latinoamericana Editores. Lima, 1985, págs. 75- 76.*

[17] Cita V, *pág. 263.* (Citas).

la disposición de los versos en el poema (su representación gráfica), la jerarquización de las metáforas (siguiendo a Góngora, sobre todo en las adjetivales)[18], la inclusión de nexos copulativos que actúan como figuras espacio-temporales de todo el discurso poético (sobre todo en los versos de *Citas* y en *Comentarios)*, la acentuación irregular, las oposiciones adjetivales, los encabalgamientos formales, la yuxtaposición de contrarios, el carácter diacrónico de la realidad, todo sugiere un deseo de encontrar equivalencias lingüísticas a las tensiones entre realidades externas y las percepciones interiores. Algo, por otra parte, que está presente en toda la literatura hispanoamericana que va del *modernismo* hasta nuestros días, implicando muchas referencias cruzadas y un manejo complejo del tiempo, lo cual nos advierte sobre el hecho de que esa relación poliédrica entre lo literario y lo social (tan familiar en América Latina) va a condicionar conceptos como transición, cambio, crisis, heterogeneidad, individualismo, sincretismo, tradición, identidad, para modificar no sólo la sensibilidad (como terreno para la percepción de los cambios y mutaciones), sino también el mismo espacio donde tienen lugar (el escenario) de las transformaciones:

> sola estás/ tierra/ de los compañeros
> que ahora encerrás y deshacés/ oís
> cómo se desocupan lentamente
> del amor que les queda/ desaprietan
>
> su vez de caer/ sueñan soñados/ quietos/
> nunca verán los rostros donde crecen/
> asoman/ continuados/ a este sol/
> alguna vez al sol de la justicia[19].

En toda la poesía de Gelman (desde su primer libro, *Violín y otras cuestiones*, 1956, hasta *Carta a mi madre*, fechado en 1987) podemos encontrar estas equivalencias lingüísticas, arrastrando esa torsión vallejiana que permite «que el sentido entre por otras puertas que las de la armazón sintáctica»:

> Cuando Juan convierte el sustantivo *dictadura* en su verbo, la primera reacción en la lectura rápida es de sorpresa y casi de escándalo, se mira el verbo como si estuviera afeado por una errata de imprenta, y de pronto se da el salto y se descubre la riqueza de esa metáfora tan profundamente ligada con nuestra realidad[20].

Humanización de lo cotidiano (aunque sea terrible), de las cosas más simples, incluso la ternura, sobre todo en el empleo del diminutivo, voltea las palabras para acunar la desdicha y trazar sobre los mapas del horror un hilito de esperanza capaz de asumir los lúcidos interrogantes del futuro.

Esta humanización de lo cotidiano se va a llevar a cabo por medio de un espacio lírico en el que los sentidos no sólo conservan su relación con el mundo exterior, sino que además escenifican la adjetivación de la memoria con palabras que moldean las imágenes del mundo que vemos y palpamos.

Pero para Gelman, la memoria individual no sólo está recreando una visión de su mundo interior (con toda su carga de emociones y de sentimientos), sino que este tiempo (al que llamamos biográfico) en el que se suceden y concatenan los acontecimientos, está moldeando a su vez otro tiempo que, sin ser el suyo, contiene los elementos y las claves de la otra memoria, la colectiva o histórica, volcada hacia un nuevo espacio temporal que el autor asume y hace suyo, como en *Com/posiciones* (1985), uno de los libros más logrados del poeta:

> calló la guerra/ el derrotado
> mira sus ruinas/ su alma/
> su escudo roto/
> la soberbia del vencedor/ los astros
> lejos de él/
> arden como los días de batalla
> en que desenvainó su corazón/
> con los trapos de la memoria limpia
> la espada que empuñó/
> la pasión que se oxida de noche[21].

Noche, fuego, temblor, sur, país, exilio, dolor, muerte, vida, internacionalismo (universalismo), verbo, tierra, esperanza, patriotismo (sentimiento épico de la historia), testimonio, hombre-niño, mujer-madre, sufrimiento, derrota, batalla, hogar, alegría, compañero, hueso, amor, ternura, luz, tristeza..., se convierten en recursos poéticos que pertenecen a todos los niveles del lenguaje general, no sólo en cuanto al sonido (sobre todo en la aliteración o repetición fonética), sino también a la morfología y a la sintaxis. Una poética que tiene sus estructuras

[18] *La metáfora adjetival puede cubrir una diversidad de figuras vinculadas a la adjetivación: oxímoron, metonimia, hipálage, epíteto, sinestesia, etc...*

[19] Sola, *pág. 173.* (Si dulcemente).

[20] *Julio Cortázar: «Contra las telarañas de la costumbre». En* Prólogo *a la edición de Juan Gelman:* De palabra, op. cit., *pág. 6.*

[21] *«La derrota», pág. 497.* (Com/posiciones).

perfectamente organizadas, transmitiendo información al mundo exterior con el fin de influir sobre el medio donde se representa, ya que cada parte del habla y cada categoría gramatical pueden ser utilizadas como recurso poético. Incluso una preposición o un artículo pueden conformar de una manera significativa el carácter de un poema[22].

Lo mismo podría decirse de la intertextualización, tan común en las llamadas literaturas de convergencia (poesía exteriorista o conversacional), donde las siglas, los arcaísmos, las abreviaturas, las fechas, las canciones, el lenguaje periodístico, las referencias cinematográficas o pictóricas, las frases sacadas del Evangelio, los anuncios, los localismos..., están al servicio de la multiplicación de los sentidos, como «disparador de un efecto de realidad»[23]. El efecto se hace patente en poetas como Ernesto Cardenal, donde la intertextualización se produce mediante las crónicas bíblicas y de la conquista; o en Enrique Lihn, con la pintura de Monet; en Oscar Hahn y las lecturas de Heráclito; y en el propio Juan Gelman, reordenando los textos de Santa Teresa, San Juan de la Cruz, Gardel, Lepera, Homero Manzi, Vallejo, Abú Núwas, Salomón ibn Gabirol..., o bien a través de la recuperación y reinstalación poética del pasado en el presente por medio de la evocación de hechos o de personajes que, en muchos casos, trasladan al poeta hacia el universo de los que Gelman denomina «habitantes de la misma condición»: Paco Urondo, Javier Heraud, Roque Dalton, Haroldo Conti..., en un intento por dimensionar la tragedia de la muerte, el horror de los desaparecidos, la anchura del dolor, el quebranto del olvido, la luz de la memoria, el estruendo de la esperanza:

> hombre/ la vida es algo
> miserable/ inmortal/ abridora
> de heridas y dolores/ pero hombrísimo/
> mírala deshacer
>
> padecimientos como buey humano
> que arase al otro lado de la sombra/
> o te me amase la trasluz
> para sufrir parejamente[24].

[22] *Edward Stankiewicz: «El lenguaje poético y el lenguaje no poético en su interrelación».* Apud. *Desiderio Navarro:* Textos y Contextos. *Ed. Arte y Literatura. La Habana, 1986, págs. 173-174.*

[23] *Pedro Lastra: «Notas sobre la poesía hispanoamericana actual».* Inti. *Providence, n.º 18-19, 1984, págs. 14- 15.*

[24] *«Nota XIX», pág. 115.* (Notas).

Y la memoria, que se parece tanto a nosotros mismos, que habla como nosotros hablamos, que siente —a veces— como nosotros sentimos, que tiene el temblor de nuestras manos y la calentura del recuerdo, se acuesta sola y sueña. Sueña muy despacito para que nadie pueda oír el ronroneo de los nombres que uno a uno va pronunciando. Nombres con música y con lluvia. Nombres con olvido, melancólicos, felices y tiernos. Nombres que suenan golpeando con su hueso todos los rincones de nuestra casa.

Antonio Merino

La educación del sentimiento*

«Si propongo aquí una ética de las virtudes es porque estoy convencida de que es la respuesta más justa a nuestra situación y a nuestras carencias», afirma Victoria Camps, catedrática de ética en la Universidad Autó-

* *Victoria Camps:* Virtudes públicas, *Espasa Calpe. Madrid.*

noma de Barcelona, en el prólogo de su libro, *Virtudes públicas*, galardonado con el Premio Espasa Mañana de Ensayo, 1990. Ella es consciente de que sólo es lícito empezar a hablar de la educación del sentimiento —y eso son las virtudes— cuando está claro que el valor ético primario e insustituible es la justicia y que los principios básicos son los que atienden a la redistribución de la riqueza. La justicia social es el horizonte de la socialdemocracia, aunque hoy ese horizonte aparezca un tanto nebuloso y las dificultades para no perderlo de vista sean grandes. «Pero es ese mismo temor a perderlo —dice Camps— el que hace preciso hablar de una reconstrucción de la moral como conjunto de virtudes. Esto es, una ética de actitudes e inclinaciones individuales dirigidas a hacer más justa y más digna la vida colectiva».

La autora apuesta por las virtudes, y en el primer capítulo de su libro explica por qué las llama públicas. Los tres capítulos siguientes están dedicados a analizar las que, a su juicio, deberían ser cualidades básicas del sujeto democrático: la solidaridad, la responsabilidad y la tolerancia. El quinto capítulo trata de la virtud de la profesionalidad, «La única —comenta Camps— que es de verdad respetada y reconocida en nuestras sociedades». El capítulo sexto habla de la «buena educación» en el doble sentido de la expresión: buenas maneras y educación ética. «El genio de las mujeres», título del capítulo séptimo, pretende mostrar que la propuesta de una ética de las virtudes es muy afín a la sensibilidad femenina. El capítulo «Identidades», se enfrenta con el problema de la búsqueda de identidades a todos los niveles. Finalmente, «La corrupción de los sentimientos» aborda una de las contradicciones insolubles de la ética: la rebeldía y la insumisión de los deseos a doblegarse ante el bien.

¿Por qué son importantes las virtudes?

Es fundamental la respuesta que la autora da a esta pregunta: «Las virtudes son cualidades —puntualiza—, modos de ser individuales, que tienen una dimensión necesariamente pública porque están dirigidas a los demás». Ella da por sentado que no es posible vivir de espaldas a la ética, ya que, todo proyecto vital, individual o colectivo, se configura necesariamente en torno a unos ideales, a unos valores que, finalmente, o son éticos o están contra la ética. «Podemos equivocarnos en nuestros juicios —señala Camps—, actuar de buena o mala fe, pero lo que hagamos o nos propongamos, lo que decidamos, cuando realmente es algo importante y no trivial, será justo o injusto, leal o desleal, humano o inhumano».

Al volver a hablar de virtudes, este libro se plantea en su contenido que la moral es fundamentalmente lo que pensó Aristóteles: una especie de segunda naturaleza, una serie de cualidades, que conforman una peculiar manera de ser y de convivir con los demás. Si hablar de virtudes significa referirse a aquellas cualidades que constituyen la excelencia de la persona, condición indispensable para que esos conceptos puedan formarse, es poseer una noción común y compartida del bien del ser humano. También es cierto que, sin un acuerdo sobre cuál sea ese bien, no hay forma de concebir en qué consiste la virtud o la excelencia de la persona.

Las virtudes son cualidades, modos de ser individuales, que tienen una dimensión necesariamente pública porque están dirigidas a los demás. Si lo que identifica a la ética como tal es la virtud de la justicia, todas las virtudes han de ser como los complementos que esa virtud prioritaria requiere.

Y digámoslo ya de una vez, tal y como señala Camps: «Los miembros de una sociedad que busca y pretende la justicia deben ser solidarios, responsables y tolerantes». Son éstas virtudes o actitudes indisociables de la democracia, condición necesaria de la misma.

Fidelidad, comprensión, apoyo

La autora del trabajo que comentamos explica la solidaridad como condición, pero, sobre todo, como compensación y complemento de la justicia. «No me refiero —puntualiza—, a esa caridad 'cristiana' que ha servido demasiadas veces para encubrir lacerantes injusticias, sino a una solidaridad bien entendida que venga a contrarrestar, por la vía del afecto, las limitaciones de lo justo». La solidaridad es una práctica que está más acá pero también va más allá de la justicia: la fidelidad al amigo, la comprensión del maltratado, el apoyo al per-

seguido, la apuesta por causas impopulares o perdidas, todo eso puede no constituir propiamente un deber de justicia, pero sí es un deber de solidaridad.

Al referirse al individualismo feroz que caracteriza al mundo moderno, Victoria Camps reconoce que, a pesar de los pesares «hay que reconocer que no todo es negativo en la tendencia al individualismo». Junto al aspecto condenable —egoísmo, no compromiso, indiferencia, hedonismo, culto a la propia persona—, el individuo ha generado un disgusto por la violencia, una preocupación por los derechos humanos fundamentales que son, ante todo, derechos del individuo. El individuo se busca y se cuida a sí mismo, pero tiende a reconocer el igual valor que le debe al otro. Respeta las ideas que no son las suyas.

Cuando habla de la responsabilidad, Victoria Camps comienza diciendo: «Sólo el ser libre es responsable». Sólo quien decide autónomamente prefiriendo una entre dos o más posibilidades está en condiciones de responder de lo que hace. Para ella, la responsabilidad, la autonomía y la libertad son lo mismo. Pero lo que en teoría aparece así de fácil y sencillo, en la práctica es mucho más confuso. La responsabilidad supone diálogo, disparidad, opcionalidad, pluralidad de perspectivas; y también, previsión, expectativa, integración, orden.

La responsabilidad tiene que ver con la libertad o autonomía del individuo, así como con su capacidad de comprometerse consigo mismo y, sobre todo, con otros hasta el punto de tener que responder de sus acciones.

¿Quién puede considerarse autónomo? Aquellos seres que son capaces de valerse por sí mismos a ciertos efectos, que pueden tomar decisiones, que ostentan un cierto poder y, en consecuencia, algún tipo de autoridad. Así, pues, ningún ser humano mayor de edad puede esquivar la misión de tener que responder de algo frente a alguien, porque ineludiblemente, ha de encontrarse en situaciones de poder, de toma de decisiones, que le exigirán la satisfacción de unas demandas. En definitiva, la responsabilidad es la respuesta a una demanda, implícita o explícita, a una expectativa de respuesta.

Tolerancia no es indiferencia

La tolerancia, para Camps, es la virtud indiscutible de la democracia. El respeto a los demás, la igualdad de todas las creencias y opiniones, la convicción de que nadie tiene la verdad ni la razón absolutas, son el fundamento de esa apertura y generosidad que supone el ser tolerante.

Algo importante a tener en cuenta es que la virtud llamada tolerancia es una forma de expresar el respeto a los demás aceptando sus diferencias. Pero, sobre todo, somos tolerantes cuando esas diferencias nos importan. No necesitamos tolerar lo que nos es indiferente. Esto significa, por tanto, que la tolerancia no es ni debe ser lo mismo que la indiferencia. Según la autora de *Virtudes públicas* el criterio debería ser el de consentir y tolerar todo aquello que pueda enriquecer y ampliar nuestra común noción de justicia, y no tolerar, en cambio, lo que entorpece o ensombrece los ideales teóricamente asumidos como constitutivos del concepto de justicia.

Si la totalidad del trabajo que comentamos está lleno de interés y de contenido, cabe destacar como especialmente interesante el titulado «La buena educación». «El éxito, el dinero —comenta Camps—, la fama o el poder. No es que esos fines sean despreciables, son bienes estimables, pero no los únicos ni, en ocasiones, los prioritarios. La educación no debería dejarse instrumentalizar por esos valores que, a fin de cuentas, acaban siendo los más efectivos y reales».

Decimos que hacerse ricos y vivir bien es el único objetivo de nuestros jóvenes. Quizá también éste ha acabado siendo el objetivo de sus padres. Pero el bienestar no se consigue sólo con dinero y propiedades. Los objetos del deseo son también otros. La salud, la compañía, el amor, la inteligencia, el apoyo social, la seguridad, las ilusiones son bienes reconocidos. Bienes que la educación ha de saber distinguir y salvar de la confusión en que los envuelve el imperativo del consumo y situarlos en el lugar que les corresponde. «La educación —dice Victoria Camps—, ha de saber explicar el sentido que tienen». También insiste en que contrarrestar esa tendencia a tender sólo al bienestar material y a tomar como modelo los procedimientos del mercado, es la tarea básica de una «buena educación».

La honda reflexión dedicada a lo que la autora llama «la corrupción de los sentimientos» es el capítulo que pone fin a este serio y maduro volumen que comentamos. La catedrática de ética nos recuerda con acierto

que tener buenos sentimientos significa saber comportarse, saber qué hacer cuando el dolor o la alegría nos invaden. «Poseer la perspicacia y la sensibilidad suficientes —insiste—, para entender lo que le ocurre al otro, y el autodominio y la delicadeza imprescindibles en la exteriorización de nuestros afectos».

Los buenos sentimientos constituyen, sin lugar a dudas, una importante virtud a cultivar y desarrollar en todos y cada uno. Sin embargo, no hay que ser ningún lince para ver que los sentimientos se corrompen, y esto es debido a que «no nos dejamos afectar por lo que realmente vale la pena», dice Victoria Camps, y añade: «Hay que suscitar sentimientos, buenos sentimientos, para hacer que los valores se conviertan en objeto del deseo».

Isabel de Armas

Quevedo contra los judíos

Fernando Cabo y Santiago Fernández Mosquera publican y analizan en este volumen un manuscrito hasta ahora inédito de Quevedo, a su vez encontrado por don José María Díaz Fernández *.

Se trata en efecto de un inédito que data de 1633 (del veinte de julio), y que ha sido encontrado y se publica ahora; al hacerlo, los profesores Cabo y Fernández Mosquera enuncian un criterio de método en crítica literaria que creemos perfectamente adecuado: «La interpretación debe aunar la trascendencia ideológica e histórica de textos como la *Execración* y el empleo de cauces formales y genéricos con su propio significado».

Siempre hemos defendido por nuestra parte estas mismas cosas: los discursos literarios obedecen a unas constricciones de género, responden a la serie literaria, etc.; pero a la vez y necesariamente constituyen el vehículo de un contenido de ideas que han de ser analizadas históricamente. Los textos literarios no se escriben en el vacío, sino que surgen de autores concretos que mediante ellos pretenden decir cosas concretas: los textos poseen una fuerza ilocutiva o significativa siempre, y pueden poseer también fuerza perlocutiva o actuativa que trata de causar un efecto.

Quevedo es autor grandísimo por la elocución: acaso el escritor español que mejor ha dominado el mecanismo del idioma; a la vez es autor de notoria densidad ideológica, y por ello ha de ser examinado desde uno y otro punto de vista. Así lo han entendido —lo han entendido bien— Fernando Cabo y Santiago Fernández.

Nuestros autores advierten cómo Quevedo «añora la defensa de la fe de los Reyes Católicos, de Carlos V, de Felipe II... Es... un defensor de la política imperial propugnada por su primer valedor el duque de Osuna». En efecto don Francisco mantuvo en los días pacifistas del tercer Felipe un belicismo militante que se remontaba a Felipe II y que buscó el engrandecimiento imperial de la Monarquía; a su vez este engrandecimiento de la Monarquía resultaba garante del orden señorial establecido.

Hace ya años hemos mantenido lo que en este momento recogemos: Quevedo está al lado de los nobles y sirve a la mentalidad nobiliaria; tal actitud resulta coherente y convergente con la de engrandecimiento de la propia persona del Monarca y de la Monarquía en general. La

* *Francisco de Quevedo,* Execración contra los judíos, *ed. de F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993, 145 páginas.*

clave de bóveda del régimen señorial está en el rey; uno y otro se mantienen solidariamente, y Quevedo apuesta por el uno y por el otro.

Nuestros autores llegan independientemente a esta misma idea: don Francisco se nos presenta como «un defensor de la política imperial» en los sucesivos reinados en los que vive. De ahí la confidencialidad política que mantuvo con el duque de Osuna, que también había la guerra por cuenta —y nunca mejor dicho— al margen de la política oficial de la Corte madrileña de Felipe III.

Lo que pide Quevedo en la *Execración* de 1633 es «la total expulsión y desolación de los judíos»: es la idea que se reitera a lo largo del texto; consecuentemente postula a «otros con quien hacer asientos, estando el caudal de la república de Génova en pie», o sea, que se sustituya a los hombres de negocio judíos por los financieros genoveses.

Quevedo le argumenta a Felipe IV que la constitución y ampliación del Imperio español a partir de los Reyes Católicos se debió justamente al favor divino a raíz de haber expulsado a los judíos: «Los gloriosos antecesores de V.M. expelieron de todos sus reinos la nación pérfida hebrea... Y me persuado con grandes fundamentos que por aquella expulsión, estendió Jesucristo Nuestro Señor el cerco de su corona sobre todo el camino del sol... Y cuando el sol en cuanto camina con las horas no da paso donde Vos no dominéis, la noche en el mundo opuesto no mira con el desvelo de las estrellas mar ni tierra que no sea Vuestro».

Además, don Francisco incorpora a su discurso una variante —creemos nosotros— de la disputa entre «modernos» y «antiguos»: viene a decir que la ignorancia que tuvieron los antiguos respecto al continente americano, se convirtió para el Rey Católico en premio de un nuevo mundo por haber expulsado a los judíos.

José Antonio Maravall estudió memorablemente la querella española entre antiguos y modernos; ahora encontramos un texto más adscribible a tal querella, un texto que lleva todo el sesgo ideológico que le da Quevedo. Escribe don Francisco: «Y es Señor caso admirable y maravilla grande, que premiase Dios Nuestro Señor la expulsión postrera de los abominables judíos y el establecer contra su perfidia el Tribunal del Santo Oficio con dar a los Reyes Católicos tanto mundo, que ignorancia tan antigua guardó hasta sus días para qûe fuese recompensa de acción tan colmada de gloria y juntamente señal de lo mucho que se agradó la majestad divina de tan santa determinación».

Tanto los Reyes Católicos como el rey Fernando en particular son señalados por Quevedo en cuanto destinatarios de las mercedes divinas, y ello por haber decretado la expulsión «de los abominables judíos»: para ellos quedó guardado que Colón descubriese «el nuevo mundo», mundo que había permanecido oculto ante la ignorancia de los antiguos.

Nuestro escritor recuerda a la Majestad de Felipe IV la expulsión de los moriscos, llevada a cabo sin tener en cuenta los beneficios económicos que de ellos se derivan; ahora pide una nueva expulsión de judíos y que se desprecien sus tesoros réprobos: «Expelió universalmente... el santo y glorioso padre de V.M. toda la generación de los moriscos en entrambos sexos, ... y... despreció hacienda de infieles por delincuente y indigna de socorrer príncipe católico. ¡Cuanto mayor causa tiene hoy V.M. para desolar y expeler a los infames y vilísimos judíos y despreciar sus tesoros precitos!».

Quevedo fundamenta su petición de expulsión en razones sucesivas, a saber: los judíos son «plagas de Vuestros reinos y enfermedades de Vuestros vasallos»; también «sus socorros y letras antes son espías contra las órdenes de V.M. a sus enemigos, que socorros»; por último «con los asientos se da jurisdicción en Vuestros reinos, poder y mando a los judíos malos sobre Vuestros vasallos buenos y verdaderamente católicos y siempre y en todo leales».

En definitiva la solución está en dejar en manos genovesas la financiación de la Monarquía; asimismo don Francisco hace una proclama en contra del Conde-Duque, y le dice a Felipe IV a la letra: «Señor, no se debe fiar el príncipe del ministro que toma el oro y la plata de los judíos, que es artífice de sus pecados, porque de tal nunca, si Dios no se la revela, entenderá la verdad».

Aunque disconforme con el pacifismo del tercer Felipe, Quevedo acude en cambio a su ejemplo para pedir una segunda expulsión de judíos: Felipe III ordenó la expulsión de los moriscos. Por otra parte proclama el premio que dio Dios a los Reyes Católicos que los habían expulsado: el descubrimiento por parte de Colón de un nuevo mundo que había estado escondido hasta entonces, y se le había hurtado a la ignorancia de los antiguos.

El presente texto que se edita por vez primera posee relevancia; nuestras glosas han sugerido algunos de los motivos de esa ejemplaridad. Los editores Fernando Cabo y Santiago Fernández han cumplido bien su tarea; a ellos y a Francisco Rico en cuanto responsable de la publicación material de tal texto hay que estar agradecidos. No es retórica manifestarlo, pues estamos ante un libro cuya consideración enriquece el conocimiento del patrimonio español tanto en sus logros como en sus profundas sombras, a veces.

Francisco Abad

Imágenes y sentido

El último libro * de José Jiménez, catedrático de estética en la Universidad Autónoma de Madrid, supone un paso más en una trayectoria investigadora caracterizada por el rigor y la coherencia. Frecuente en sus anteriores trabajos ha sido el esfuerzo por analizar el pensamiento exterior al logos meramente lingüístico que ha constituido, hasta aprisionarlo, el discurso filosófico. De ahí su interés por el «pensamiento en imágenes». Ya en uno de sus primeros textos, *El ángel caído,* analizaba el devenir de esa figura en la cultura contemporánea. Posteriormente, en *Imágenes del hombre. Fundamentos de estética,* ofrecía un innovador planteamiento en el que el objeto de esta disciplina quedaba firmemente entroncado en las prácticas artísticas, las ciencias humanas y las ciencias sociales. Las imágenes constituyen precipitados simbólicos en los que individuos y colectividades tienden a fijar, con mayor o menor consciencia, su comprensión del mundo, sus expectativas, su ser. Seguir su evolución supone, pues, rastrear los nudos de sentido a través de los que el universo es pensado en la complementación de lo sensible y lo racional. Con este planteamiento metodológico, en el que se tienen siempre presentes las condiciones materiales de los contextos socioantropológicos estudiados, no resulta arbitraria sino enriquecedoramente fundada la imbricación en los escritos de Jiménez de referencias filosóficas, literarias y plásticas. Por otra parte un hilo invisible teje su discurso: se trata de la mutua resonancia entre cuerpo del sujeto, cuerpo social y cuerpo cósmico. Es, a mi entender, esta interrelación la que inhala sus libros de un peculiar aliento, del estilo que le caracteriza, más allá de su justificación teórica. Es probablemente el recorrido de ese hilo lo que puede hacer surgir en el lector, independientemente de la aquiescencia que pueda suscitar la argumentación, la proximidad anímica al trayecto seguido. Sin trampas. Porque si hay algo ajeno al razonamiento y al actuar de Jiménez son las concesiones a modas o fetiches lingüísticos. Nada, pues, de engatusamientos. Proximidad y distancia, un rigor carnal.

La forma en que Jiménez ha abordado el tema de estudio elegido en esta ocasión, la imagen de la metamorfosis, ha sido particularmente ambiciosa. Al recorrer muchos de sus hitos no asistimos a un catálogo o muestreo de sus formulaciones en Occidente, sino que se aprovecha para plantear y tomar posición ante problemas filosóficos fundamentales. La temporalidad como dimensión ontológica de la existencia permite replantear las relaciones entre ser y devenir. La complementación de lo sensible y lo racional a la que ya aludimos se entronca con el planteamiento de la identidad personal. El lenguaje

* *José Jiménez.* Cuerpo y tiempo. La imagen de la metamorfosis. *Barcelona. Destino, 1993.*

y la corporalidad se constituyen como ámbitos privilegiados para analizar las tensiones entre lo conceptual y lo material. El libro está surcado, además, por un doble desasosiego. En primer lugar, el derivado de los enigmas existenciales —¿quién soy, quiénes fuimos, quiénes somos?— que las metamorfosis plantean. En segundo lugar, el escalofrío ante la posibilidad de que esa primera incertidumbre desaparezca en un mundo abocado al vacío de la instantaneidad. A un mundo que colectivamente deja de preguntarse por los sentidos de la vida. Que se abisma en la superficialidad de ignorar la muerte. Que, ilusoriamente detenida en un aquí y ahora favorecido por la cultura de masas, propende al crimen de matar el tiempo y se arriesga a no regenerarse. Pues la vida se ahonda y densifica en la aceptación del tiempo, la muerte y la regeneración.

El análisis de la imagen de la metamorfosis penetra tanto en los cambios producidos en ella como en los planteamientos ontoantropológicos subyacentes. No se hace, sin embargo, un recorrido lineal sino más bien cíclico. En buena parte porque el impulso que guía a Jiménez proviene de la dialéctica heraclítea. Permanencia en el cambio. También la imagen de la metamorfosis ha permanecido pese a experimentar acusadas variaciones. Entre otras, las que a partir del surgimiento de la filosofía, con el oscuro de Efeso como figura destacada, tendieron a minusvalorar las imágenes sustituyéndolas por conceptos. A este respecto, cabe también decir que Jiménez aboga por un reequilibrio de lo figurativo y lo conceptual. Precisamente la importancia de las diversas imágenes de la metamorfosis se hace patente si se tiene en cuenta que a través de ellas, y en todas las culturas, se producen transformaciones simbólicas «que permiten fijar y transmitir los sentidos de la vida y la muerte». En ello consiste la relevancia de lo metamórfico y el interés de su estudio. Pues internarse en el saber enigmático que toda metamorfosis entraña supone adentrarse en las variadas formas en las que han sido tratados núcleos permanentes tales como el tiempo, el cuerpo, o el lenguaje. Son, de hecho, dos operaciones lingüísticas, la metáfora y la traducción, la clave de la universalidad cultural de la metamorfosis. El devenir del lenguaje como sustrato del devenir humano. Y es una tensión, la existente entre concebir el tiempo como eternidad o como devenir, la que constituye el enigma que abre camino a la metamorfosis como imagen. ¿Cómo es posible la permanencia junto al continuo fluir? Si todo cambia, ¿cómo es que no nos desvanecemos en el puro caos? Teniendo en cuenta observaciones de García Calvo, Jiménez encuentra como elemento ordenador el ritmo, pues éste se da tanto en el universo, como en el lenguaje, como en el cuerpo.

Cuerpo y tiempo es también un análisis de los cambios en las imágenes de la metamorfosis como exponente de las transformaciones en los sentidos y valoraciones que distintas culturas occidentales, desde las arcaicas hasta las contemporáneas, han dado a sus vidas. Particular énfasis cobran las caracterizaciones que las metamorfosis nos muestran en relación a la identidad humana. Pues del ser humano, en permanente proceso de desarrollo, no se puede decir que sea, sino que deviene, que se transforma y metamorfosea aun cuando cada cultura dicte los esquemas básicos para tales transformaciones. Así, la *imagen arcaica de la metamorfosis* alude a un proceso que conecta la vida y la muerte pero donde ésta no es un punto final sino estación necesaria para la regeneración. Como la que se da en los ciclos estacionales reforzados desde rituales que vinculaban dioses, naturaleza y hombres. La identidad de éstos no pretendía ser fija sino que aceptaba su inserción dentro de la fluidez de un universo concebido dualmente. La metamorfosis suponía la relación cambio/permanencia presente incluso en la división entre la permanencia propia del tiempo divino y el tiempo cambiante que afectaba a las cosas vivientes. Hierofanías, sueños o adivinaciones permitían comprender el mundo metamórfico y dual. Pero también una inteligencia sinuosa, metamórfica, que se adentrara en las variedades de la dualidad humana y alumbrara aspectos desapercibidos a la mirada superficial: la androginia, la proximidad con lo animal, o la yuxtaposición de lo espiritual y lo bestial. El fluir entre los contrarios revela sin embargo una unidad profunda pues todo es fugaz pero repetitivo tal como sucede en los ciclos vitales.

Con la paulatina aparición del logos filosófico la metamorfosis sufre un ataque frontal. El orden de lo sensible es sustituido por un orden discursivo y aritmético que tiende a considerar el devenir, y por tanto los cambios de forma, como no-ser, apariencia, vacío frente a un mundo unitario, eterno, e inmóvil. El tiempo deja de

ser concebido dualmente. La ruptura de la continuidad dioses/hombres/naturaleza permite que Ovidio conciba al tiempo que se sucede, frente al eterno, como devorador, linear e irrepetible. Se desconfía crecientemente de todo lo que cambia: la materialidad de la vida, el cuerpo, el lenguaje. La creciente importancia de lo individual reduce las metamorfosis a los cambios que la pasión produce en los hombres.

La identidad individual parece consolidarse. Pensar que el ser humano no se regenera en el tiempo sino que es desgarrado por éste cimenta la certeza en un yo sustantivo en el que se escinden lo espiritual y lo corpóreo. Descartes, Swift, o Goethe encuentran en el pensamiento, en el yo o en el arquetipo, anclas donde intentar oponerse al desenarbolamiento del sujeto por el paso del tiempo, las pasiones, o el sueño. Un yo pensante que se irá, sin embargo, resquebrajando posteriormente hasta desmoronarse como una muralla de cartón. El yo moderno será un yo disociado que tenderá a refugiarse en el sueño frente a una cotidianeidad agobiante. Poco a poco, se comprenderá que el pensamiento no es «patrimonio exclusivo del yo», y que «los límites del hombre no coinciden con los límites del yo». De ahí, que se abra la puerta a lo que Jiménez llama la *función germinativa* de la metamorfosis. A dejar tomar cuerpo en el lenguaje a aquello que habla en nuestro interior: vida onírica, mímica, imágenes que se ofrecen a las artes.

En ese germinar reside la esperanza frente al hundimiento del yo en el vacío audiovisual de las culturas de masas. Hegel ligaba la culpa con la acción, ya que ésta nos entrega al devenir. Jiménez, por el contrario, confía en una actividad no culpable: la creativa. Es decir, aquella que partiendo de lo existente visualiza lo posible. Que hace ligera la vida aceptando el curso cíclico de la metamorfosis y con ello que todo perece, y que todas las formas se modifican. Que ve en la metáfora, y en la creación de imágenes, la posibilidad de crear sentidos flexibles.

Rafael García Alonso

Las *folclóricas* y el cine*

A lo largo de los últimos años viene observándose un aumento del interés tanto por parte del público como por parte de la crítica por rescatar partes extensas de la historia del cine español que, a pesar de la popularidad de que gozaron en su momento, habían caído en un desprestigio notable e incluso tenidas por productos de ínfima calidad estética, más motivo de vergüenza para nuestro cine que motivo de orgullo. El reaprecio que ahora se observa no cae en la ingenua adoración ni en la aceptación acrítica de otras épocas, pero, probablemente porque ya están superados ciertos complejos de inferioridad que acompañaron a los españoles durante los cuarenta años de aislacionismo que impuso la existencia de un régimen no democrático, tampoco se dejan de valorar aquellos méritos y cualidades que sin duda estuvieron presentes en determinadas producciones de nuestro cine comercial. Parece que, por fin, ha llegado la hora de ver las cosas desde un prisma más objetivo, más científico y también más comprensivo. Buena muestra de ello es que el Festival de Cine Iberoamericano, dirigido por José Luis Ruiz y celebrado en la capital de las tres carabelas, haya dedicado, en su decimoséptima edición, sendos monográficos dedicados al actor Alfredo Landa y al cine de las folclóricas. Si la mayor parte de la obra cinematográfica protagonizada por Alfredo Landa ha re-

* *Daniel Pineda Novo:* Las folclóricas y el cine, *Huelva, Festival de Cine Iberoamericano y Productora Andaluza de Programas, 1993, 261 páginas.*

presentado un fenómeno sociológico —lo que se ha dado en denominar el «landismo»—, no otra cosa ha supuesto el protagonizado por las tonadilleras, canzonetistas, cupleteras y, en general, las —y, en menor medida, los— intérpretes de lo que un día se llamó la canción española y ahora se prefiere decir, por lo general, sencillamente, la copla.

A este propósito revisionista y revalorizador se suma ahora Daniel Pineda Novo, que ya era el autor de un libro, *Las folclóricas*, que ha conocido varias ediciones, con este otro, encargado especialmente para el Festival de Cine Iberoamericano para su decimoséptima edición, *Las folclóricas y el cine*, en el que historia, analiza y comenta la aportación que al séptimo arte han realizado las artistas que generalmente se adscriben a este estilo tan señaladamente racial y castizo.

En el capítulo que abre el teatro señala Daniel Pineda muy acertadamente la importancia —al menos cuantitativa— que tuvo para el cine español, prácticamente desde sus comienzos, destacando la procedencia extracinematográfica de las artistas, sus canciones y sus músicas, que pasan a ser filmadas cuando ya han triunfado en los escenarios. «Estos espectáculos folclóricos —escribe el autor—, aplaudidos por el público, eran íntegramente trasladados a la pantalla con la voz, el arte, el temperamento y la gracia de Raquel Meller, Pastora Imperio, Raquel Rodrigo, Trini Ramos, Imperio Argentina, Estrellita Castro, Maruja Tomás, Conchita Piquer o Antoñita Colomé —las pioneras del género, beneficiándose el incipiente cine de su fama... A ellas siguieron, más o menos directamente, Juanita Reina, Nati Mistral, Lola Flores, Antoñita Moreno, Carmen Morell, Paquita Rico, Carmen Sevilla, Lola Sevilla, Mikaela y Marujita Díaz, entre otras más o menos afortunadas, hasta llegar a la década de los setenta, con la intervención de la exuberante Rocío Jurado y en los noventa, con la polémica Isabel Pantoja». Es este proceso el que se propone historiar Daniel Pineda Novo, manejando una abundantísima documentación y revelándose como un profundo conocedor del género y de los avatares y peripecias no sólo de los artistas sino también de los directores que firmaron las películas por ellas protagonizadas.

Y es precisamente con los directores con los que se abre este informe sobre el cine de las folclóricas: José Buschs, Florián Rey, Benito Perojo, Fernando Delgado, Juan de Orduña —«Nacionalismo, heroísmo, cristianismo preconciliar y folklore son las notas más características de las películas de este debatido director», dice Daniel Pineda de él pero pensamos que son rasgos que comparten otros muchos, si no la mayoría—, José Luis Sáenz de Heredia, Rafael Gil, Luis Lucía, Eusebio Fernández Ardavín, Gonzalo Delgrás, Edgar Neville, Antonio Román García de Quevedo, Antonio del Amo, Ladislao Vajda y León Klimovsky como los más representativos y consagrados cultivadores del género.

En cuanto a las artistas aquí recogidas, están, no sólo las más destacadas y de primerísima fila, como puedan ser los casos de Raquel Meller, Imperio Argentina o Concha Piquer, sino también otras escasamente recordadas hoy, como Custodia Romero «La Venus de Bronce» —arquetipo de belleza morena y andaluza, inmortalizada por Romero de Torres, ya luciendo la clásica peineta y la mantilla de madroños, ya con el pelo recogido en la nuca— o como Mari Paz, la malograda canzonetista y bailarina aragonesa, que murió en 1946 a los veintidós años y en pleno éxito... Imposible sería detenernos en los numerosos juicios y, sobre todo, noticias que Daniel Pineda aporta sobre cada artista. Tal vez la parte de más rabiosa actualidad del libro sean los capítulos dedicados a Rocío Jurado e Isabel Pantoja, no sólo por ser las más cercanas a nosotros en el tiempo, y estar en pleno apogeo personal, sino porque con ellas vuelve a darse el éxito masivo de este tipo de cine, ahora sin los complejos a los que nos referíamos antes, y buena prueba de ello sea tal vez el que unas personas como los cantantes Víctor Manuel y Ana Belén, de muy concretas connotaciones ideológicas y generacionales, hayan producido filmes como los de Isabel Pantoja. En este sentido, películas como *Yo soy ésa* o *El día que nací yo* representan a la perfección ese revival del género al que hoy estamos asistiendo y que justifica, con un enorme sentido de la oportunidad, la sección monográfica que el pasado Festival Iberoamericano de Huelva le ha dedicado.

Quisiéramos insistir en que esta actual recuperación del género, sin caer en el desprecio —ni mucho menos—, no olvida los tonos críticos que debe acompañar a todo propósito historiográfico. Así, Daniel Pineda logra evitar la hagiografía o la alabanza a granel —lo que no excluye la simpatía y, en muchos casos, la admiración—, enmarcando en sus límites —y en sus limitaciones, más

bien— este tipo de cine: «Así —escribe—, desde la canción o la copla en los escenarios, en un ambiente a caballo entre Arniches y Benavente, los hermanos Álvarez Quintero, Eduardo Marquina, Guillén, B. Ibáñez, Alejandro Pérez Lugín —y después, Pemán—, sin olvidarnos de Alberto Insúa, W. Fernández Flores, Pedro Mata, Tomás Borrás y Pedro de Répide, entre otros escritores, novelistas y dramaturgos, exaltadores de lo castizo y de lo regional —temas todos mal interpretados y mal dirigidos—, nace el *Cine Folklórico Andaluz,*» cargado de historias melodramáticas, de comedias alegres y evanescentes y de canciones... Muchas canciones; enlazándose historietas de cancionistas, tonadilleras, majos y toreros de postín... Eran películas rosas, amables, dulzonas... y en las que se da la imagen falsa de una mujer dulce o bravía —principalmente gitana—, aunque cariñosa y pura o puritana, *la novia de todos,* en la mente ideal de la copla... Y, de fondo, los sonidos de los bordones de la guitarra y el taconeo del baile; del repiqueteo de las castañuelas y de los palillos... Buen resumen de las notas que caracterizaron este tipo de espectáculo cinematográfico.

Con una documentación que bordea lo exhaustivo y un enfoque crítico muy actual, Pineda Novo nos ha ofrecido un libro que supone una aportación seria y rigurosa a este capítulo señero de la historia del cine español, con una importancia cuantitativa en cuanto a la producción y una trascendencia en cuanto fenómeno sociológico, aunque no siempre lograra alcanzar altas cotas de valor estético. El libro se acompaña de reproducciones de carteles y fotogramas de algunas de las películas más notables, lo que presta un envidiable sabor de época como apropiada y eficaz ilustración visual a la lectura del texto.

E. J. Rodríguez Baltanás



Un texto inédito de Julio Vélez

A los pocos meses de la trágica e inesperada muerte de Julio Vélez, ocurrida el 23 de diciembre de 1992, y estando yo en Salamanca recogiendo su biblioteca para su traslado definitivo a la casa de sus hijos en Madrid, encontré entre sus papeles el artículo inédito que a continuación publicamos. Se trata del manuscrito de la presentación de De la niebla y sus nombres, *texto con el que Vélez presentó el recital de Rafael Montesinos en la Universidad de Sevilla durante la primavera de 1986.*

Su publicación me parece de un triple interés, incluso tratándose de una primera versión destinada a la lectura oral. Primero, como muestra de la sensibilidad crítica de Julio Vélez, que tantas y tan valiosas páginas nos dejara sobre poesía española y latinoamericana. Segundo, como lúcida apreciación de un libro importante de tan notable poeta como Rafael Montesinos. Por último, como testimonio de la amistad de dos hombres (poetas y sevillanos cabales), en el buen sentido de la palabra, buenos.

Anthony L. Geist

Rafael Montesinos: *De la niebla y sus nombres*

Creo que sería bueno poner ante ustedes las cartas sobre la mesa: no pretendo descubrir a Rafael Montesi-

nos, porque sería un acto tan inútil como petulante por mi parte. Tampoco voy a hablar de su obra anterior a *De la niebla y sus nombres*, porque haría excesivamente extensas mis palabras, aunque, sin duda, las tendré presentes en las consideraciones que haré de su poesía. Sería imposible hacerlo de otra manera. Permítaseme, sin embargo, una brevísima incursión en su bibliografía. Rafael Montesinos nació a la muerte en Sevilla, en 1920. En 1946 publicó *Canciones perversas para una niña tonta* y *El libro de las cosas perdidas;* en 1948, *Las incredulidades;* en el 52, *Los años irreparables;* en el 54, *Cuaderno de las últimas nostalgias;* en 1955, *País de la esperanza;* en 1958, *El tiempo en nuestros brazos;* en el 67, *La verdad y otras dudas;* en el 74, *Cancionerillo de tipo tradicional;* en 1980, *Último cuerpo de campanas*, y cinco años más tarde, en 1985, *De la niebla y sus nombres.*

De por medio, dedicó muchos años al ensayo, y publicó *Bécquer. Biografía e imagen.* Ha sido en dos ocasiones Premio Nacional y los estudios sobre su obra son numerosos. Yo no haré ninguna referencia a ellos, porque he perseguido tan sólo intentar aprehender las sensaciones que su poesía me ha provocado. Mas estas pinceladas quedarían sustancialmente mermadas si yo, al menos, no citase a Marisa, que es a Rafael como el nido al pájaro, o la raíz al árbol. Quiero decir que Rafael sin Marisa es impensable, y afirmo esto no por la amistad que con ellos me une, sino como lector de la poesía de Rafael Montesinos. Habría, sin duda, que añadir otros muchos aspectos, algunas querencias y, sobre todo, Sevilla, para poder acercarnos a *De la niebla y sus nombres.*

De la niebla y sus nombres está dividido en siete partes (número mágico) y un *Epitafio*, predominando en todas el verso endecasílabo y el heptasílabo, aunque también existen octosílabos, eneasílabos, dodecasílabos..., aunque con menos frecuencia. Se utiliza igualmente la prosa poética, el verso libre y la estrofa clásica, aunque la primera tan sólo en las partes segunda, quinta y sexta, tituladas respectivamente, «La niebla del Tiempo», «La niebla del Amor» y la «Niebla de la Poesía», que junto con la «La Niebla de la Nada», «La niebla de la Muerte», «La niebla de la Ciudad» y «La niebla de los Dioses», constituyen las siete partes del libro.

La prosa poética está dedicada íntegramente al Tiempo pasado. «Tan pequeño era yo que no poseía recuerdos propios», dice Montesinos en su poema «Elegía para dos». En la dualidad Memoria / Olvido, el poeta siempre va a estar con la memoria. El olvido («el dolor del primer olvido», dice en «Las dos gracielas») constituirá parte, junto con la lluvia y la tristeza, que vienen a ser una misma cosa, de las constelaciones negativas del muy particular universo poético de Rafael Montesinos. Mas existen distintos olvidos, como él ya nos dejó claro en su obra anterior. Cuando el olvido es rescatado en forma de recuerdo por la memoria, sus palpitaciones están ateridas por la tristeza:

> Cuando se fueron los dos yo me quedé solo —niño chico otra vez— en medio del patio, bajo una luz entoldada y envuelto en una tristeza que únicamente podría explicar llorando.

La nostalgia en Montesinos está cargada de sabiduría, extrayendo de las aguas del pozo siempre las evocaciones que al poeta le permiten *vivir* a la memoria:

> Por eso [dice en «Esa edad»] cuando la niñamujer de mis años irreparables, saliéndose del libro, se corporeizó en voz lejana y me dijo aquello de «...como te conocí cuando éramos niños...» tuve una sensación extraña, como de dimisión del recuerdo. Pero inmediatamente la nostalgia reclamó su sitio, engrandeciéndome de nuevo la memoria.

He hablado de evocaciones. Es una palabra justa —creo— para Rafael Montesinos. En la evocación hay una especie de halo activo que permite que la nostalgia —también la soledad— alcancen la magia de una reconversión del tiempo:

> Y ahora, cuando piso los umbrales del final, a veces, no me considero un adulto, sino más bien un eterno habitante de esa edad mágica que se plantea ante nosotros, reclamando nuestra atención.

Esta dislocación del Tiempo con una presencia sincrónica, en la que pasado, presente y futuro no existen, o si existen son una misma cosa, forma uno de los ejes del análisis del Tiempo en la poesía de Montesinos, en el que me gustaría detenerme un poco. Dice el poeta:

> ¿Existirán hombres que tengan siempre la misma edad? No lo sé. Pero yo, cuando tropiezo y caigo dentro de mi cuerpo, y adivino que poco a poco se aproxima el tiempo de los adioses, doy un tirón y, desgarrándome un tanto el alma, me escapo a esa inamovible e indeterminada edad que me sostiene.

Este Tiempo sincrónico- trágico que actúa sobre la música del libro a modo de bordón, de sexta descendente, y que a lo largo de los versos se nos estructura como eje fundamental, se contrapone con otros tiempos: uno, diacró-

nico, de sonido agudo, de prima ascendente, con dosis de dolor, pero salpicado de vida, y un tercero, conclusivo, en el que el tiempo alcanza una categorización de concepción del mundo y las cosas. Esta dicotomía, este juego trágico entre Tiempo poético y Tiempo físico es, en mi opinión, el gran rasgo diferenciador del libro.

El Tiempo sincrónico, poético, que atraviesa como un dardo a *De la niebla y sus nombres*, es expuesto en ocasiones de manera explícita y directa, como por ejemplo:

> [...]. Los años,
> de pronto, te pararon
> junto a aquel barandal
> nunca rozado
> por el tiempo,
> intacto.

O en el poema «Sobre escombros de niebla»:

> No te duelas del Tiempo. Lo vivido no muere;
> sólo se cansa el alma [...].

Y a veces expuesto de forma implícita:

> Toma
> toda esta luz y con cuidado exprímela
> hasta sacar el jugo de este instante
> que nunca más repetirán los dioses

son conectados con el tiempo real, diacrónico, nostálgico, y con el Tiempo conclusivo, final, en el que se permite la entrada al otro gran elemento del libro: El Espacio.

Intentaré explicarme.

He hablado del Tiempo en una triple dirección. Por un lado, el Tiempo sincrónico, dividido a su vez en explícito e implícito; por otro, del Tiempo diacrónico, real, histórico. Y, finalmente, de un Tiempo conclusivo, que es además de Tiempo, Espacio. Esta conjunción Espacio/Tiempo, en Montesinos tiene símbolos que indistintamente se llaman Luz, Andalucía y Sevilla, aunque, a su vez, tanto la Luz, como Andalucía, como Sevilla, no sean más que la esencia, la raíz de la palabra, el enigma siempre perseguido y nunca aprehendido del todo, que dota al poema, justamente, de su mayor virtud: la imposibilidad de la paráfrasis.

El tiempo diacrónico, doloroso, se expresa en el libro con la presencia de las cenizas, del humo: «No hay manera. / No comprende que el tiempo se haya ido», nos dice el poema «Al lado», para completar la idea en «Humo y cenizas en Reyes Católicos dieciséis»:

> Humo y ceniza sólo ya me queda
> de aquel 1934

o en el llamado «El Humo»:

> las lágrimas
> de ese humo te ciegan.

Y aun en «Anticipando espíritu» (que concluye con una soleá tan impresionante como ésta):

> Si algún día me aparezco,
> seré un fantasma andaluz
> de sábanas para adentro,

donde el tiempo diacrónico:

> Por eso acudo ahora
> como invocado por vosotros,
> disimulando el llanto, sonriendo,

se confunde con el sincrónico:

> que existir una vez ya es suficiente,
> aunque crueldad parezca el ofrecernos
> tan poco tanto para tanta nada.

Técnica que utiliza frecuentemente (por ejemplo: «El roce de la luz», «El sabor del damasco», «Desengaño de la Muerte», «Ahora», etc.), en todo el libro.

El Tiempo espacial-conclusivo es, sin embargo, el que alcanza la sima más profunda. La oquedad más madrugada:

> Donde nací una vez moriré siempre.

Esta unión entre el Espacio y el Tiempo en Montesinos se rodea, indistintamente, de constelaciones negativas y positivas. Veamos un ejemplo de la primera:

> Hizo bien el destino en arrojarte
> de allí, dejando sólo tu memoria,
> tranquila, paseándose entre acequias
> con el rumor de un agua que no acaba,
> pues de haberte quedado
> en el mismo lugar junto a tu tiempo
> —o regresaras—, sólo ya verías
> en la caída valla tu cansancio
> y en la fruta podrida el corazón.

Este «mismo lugar» arrebata todo. Este lugar no es otro que la infancia; es decir, la patria. Por eso nos dice en «Habitación de hotel»: «Todo contigo va, menos tú mismo», verso en el que el poeta constata que todos los hombres y mujeres, al perder la infancia, terminan por romper los límites y las fronteras, dejándole al sueño

el sonido de la edad primera para que él transforme lo inamovible:

> Eras entonces como un sueño
> de madrugada y carbonilla,
> duro el asiento y la posguerra,
> lejana y triste Andalucía.
>
> Te miro ahora desde el aire,
> bajo las blancas nubes frías.
> Y sigues siendo como un sueño,
> lejana y triste Andalucía.

Mas el Tiempo tiene también sus constelaciones positivas. El espacio aquí ya no es la ciudad, sino el cuerpo, el amor, la vida. Y dice:

> Y era hermoso vivir y era la vida
> menos nuestra que ahora.

Ahora, al sobremorir, es cuando el poeta, gracias al tiempo compartido, recupera el Espacio. Dice en el último poema del libro, que es una soleá:

> He vivido cuatro días;
> tres no fueron sevillanos.
> Llevadme a la tierra mía.

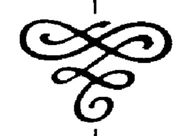
Si la poesía pudiera dividirse —al igual que el flamenco— entre poetas con «ángel» y poetas con «duende», Rafael Montesinos pertenecería a esta última posibilidad. Me explicaré. En flamenco, una bulería puede tener más o menos compás, puede ser más o menos luminosa. El cantaor puede tener más o menos ángel. Jamás se oirá decir de una bulería que tiene «duende». La gracia es atributo del ángel. El duende, al contrario, es atributo de la madrugada y la lágrima, del temblor y el sueño, del tiempo espacial y las sombras. Si el ángel domina la niebla, el duende habita en su neblina. El blanco es el color del ángel; el negro, el color del duende. El ángel es el esplendor, el mar, la exaltación solar; el duende, la memoria, las ruinas, el grito, la ceniza, el polvo... El ángel conversa con la vida, el duende conversa con la muerte. A la alegría la ve el ángel desde la cima, por ello le parece luminosa y blanca; el duende, desde la profundidad, por ello le parece negra e instantánea. Dice Montesinos en un poema revelador, «Diálogo con un viejo poeta sevillano»:

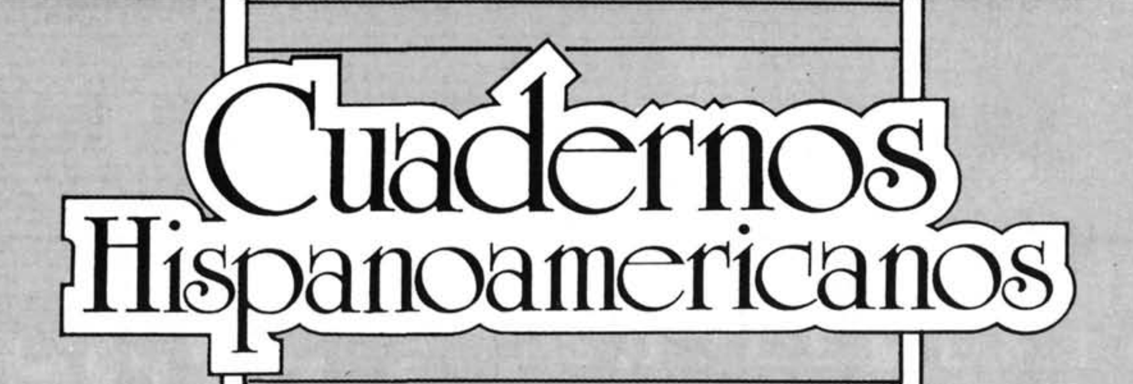
> ...Escúchate
> y disponte a sentir cómo te caes,
> campo de soledad, sobre tus años.

Sin embargo, en contadas ocasiones, el «ángel» y el «duende» se encuentran. Sucede cuando el duende se convierte en ángel, sólo que entonces es un ángel con espada de fuego.

Soy consciente de que con estas palabras sólo me he aproximado —y muy superficialmente— al libro de Rafael Montesinos. He dejado en el tintero multitud de aspectos importantes: todas las cuestiones formales, la utilización de frases idiomáticas, las esencias de Rodrigo Caro, Gutierre de Cetina, Medrano, San Juan, Bécquer..., las construcciones estróficas, las diferentes acentuaciones, especialmente en endecasílabos, las soleares de cuatro y tres versos, las anáforas que cabalgan por todo el libro. Pero, a cambio, en este juego de cartas, he reservado para el final la carta más importante. Ustedes van a oír ahora al poeta. La belleza que yo no he sido capaz de expresar en la paráfrasis, él nos la donará ahora con los poemas. Muchas gracias.

Julio Vélez





BOLETIN DE SUSCRIPCIÓN

Don ....

con residencia en ....

calle de ...., núm. .... se suscribe a la

Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de ....

a partir del número ...., cuyo importe de .... se compromete

a pagar mediante talón bancario a nombre de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS.

.... de .... de 199........

El suscriptor

Remítase la Revista a la siguiente dirección: ....

....

PRECIOS DE SUSCRIPCIÓN

		Pesetas	
España	Un año (doce números y dos volúmenes de «Los Complementarios»)	7.500	
	Ejemplar suelto	700	
		Correo ordinario *$ USA*	*Correo aéreo* *$ USA*
Europa	Un año	90	130
	Ejemplar suelto	8	11
Iberoamérica	Un año	80	140
	Ejemplar suelto	7,5	13
USA	Un año	90	160
	Ejemplar suelto	8	14
Asia	Un año	95	190
	Ejemplar suelto	8,5	15

Pedidos y correspondencia:
Administración de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4. Ciudad Universitaria
28040 MADRID. España. Teléfono 583 83 96



700 pts.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente

Homenaje a Julio Caro Baroja

Colaboran, entre otros:

Antonio Carreira, Enrique Gil Calvo, Antonio Domínguez Ortiz, José Manuel Cuenca Toribio, Mercedes García-Arenal, M.ª Teresa Echenique Elizondo, M.ª Soledad Gutiérrez Urgoiti, Francisco Gutiérrez Carbajo, Jesús Antonio Cid, M.ª Cruz García Enterría, Jesús Moya, Blas Matamoro, Francisco Castilla Urbano, Carmen Ortiz, Francisco Díaz, Joaquín Álvarez Barrientos y **Miguel Sánchez Ostiz**